

Friedrich Nietzsche

La nascita della tragedia Considerazioni inattuali, I-III



Adelphi

Volume III, tomo I delle
«Opere di Friedrich Nietzsche»
Edizione italiana condotta
sul testo critico stabilito da
Giorgio Colli e Mazzino Montinari

OPERE DI FRIEDRICH NIETZSCHE

Vol. I: Scritti giovanili e studi filologici fino al 1868.

Vol. II, tomo I: Lezioni universitarie e studi filologici dal 1869 al 1873.

Vol. II» tomo II: Lezioni universitarie e studi filologici dal 1874 al 1878.

Vol. III, tomo I: La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III.

Vol. III, tomo II: Scritti dal 1869 al 1873.

Vol. III, tomo III: Frammenti postumi (1869-1874).

Vol. IV, tomo I: Richard Wagner a Bayreuth e Frammenti postumi (1875-1876).

Vol. IV, tomo II: Umano, troppo umano, I e Frammenti postumi (1876-1878).

Vol. IV, tomo III: Umano, troppo umano, II e Frammenti postumi (1878-1879).

Vol. V, tomo I: Aurora e Frammenti postumi (1879-1881).

Vol. V, tomo II: Idilli di Messina. La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882).

Vol. VI, tomo I: Così parlò Zarathustra.

Vol. VI, tomo II: Al di là del bene e del male. Genealogia della morale.

Vol. VI, tomo III: Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce homo. Nietzsche contra Wagner.

Vol. VI, tomo IV: Ditirambi di Dioniso e Poesie postume (1882-1888).

Vol. VII, tomo I: Frammenti postumi (1882-1883).

Vol. VII, tomo II: Frammenti postumi (1884).

Vol. VII, tomo III: Frammenti postumi (1884-1885).

Vol. VIII, tomo I: Frammenti postumi (1885-1887).

Vol. VIII, tomo II: Frammenti postumi (1887-1888).

Vol. VIII, tomo III: Frammenti postumi (1888-1889)

SCHEMA ADELPHI

Friedrich Nietzsche

La nascita della tragedia

Considerazioni inattuali, I-III

A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari

Versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari

CLASSICI ADELPHI, pp. 560

A cento anni dalla pubblicazione della *Nascita della tragedia*, questo volume ripresenta la fondamentale prima opera di Nietzsche, insieme ai testi più importanti della sua prima fase, quella in cui - dopo i precoci lavori di filologia classica - il giovane studioso scende in campo aperto e subito si manifesta in tutta la sua unicità, ponendo al pensiero e alla vita nuove esigenze e nuovi criteri. Nella *Nascita della tragedia* si rivela, in una splendida orchestrazione musicale, dove il respiro wagneriano regola il flusso di una prosa inaudita nella lingua tedesca, quell'intuizione totale della civiltà greca - non *accertamento* storico, ma al contrario intenzionale *ricupero* di potenti categorie, quali l'apollineo e il dionisiaco, e, dietro a esse, della perduta *saggezza tragica* - che aveva guidato Nietzsche agli studi classici e resterà poi per sempre la sua stella polare: qui tale intuizione si presenta in una sorta di « iniziazione letteraria, dove il rituale misterico è sostituito dalla parola stampata ». Forma di per sé azzardata e dissenziente, sicché appare inevitabile che il libro provocasse grande scandalo nel mondo accademico; così avvenne, e fu Wilamowitz stesso, allora papa della filologia classica, ad attaccare direttamente Nietzsche. Ma, anche per quanto riguarda la realtà storica, si può dire che il tempo ha agito in favore di Nietzsche: in questi cento anni, di fatto, il rigore filologico non può vantarsi di aver raggiunto grandi certezze sulle origini della tragedia greca - e, nella tenebra abbagliante di quegli inizi, certe singole osservazioni di Nietzsche e soprattutto la caratterizzazione del *dionisiaco*, che Nietzsche qui ha descritto per la prima volta nella sua opera, restano indispensabile riferimento.

Negli anni seguenti sarà Nietzsche ad attaccare: nascono così le *Considerazioni inattuali*, testi di transizione e di formazione, preziosi in quanto testimoniano riccamente i primi scontri di Nietzsche col suo tempo, e cioè col *moderno* in genere. La prima (1873), che prende spunto

dall'opera oggi giustamente dimenticata di David Strauss, colpisce in realtà mortalmente tutta la cultura tedesca, decaduta a regno dei *filistei colti*; la seconda (1874) attacca con straordinaria acutezza lo storicismo, con argomenti che illuminano il nostro presente e che sono decisivi per capire tutto il Nietzsche successivo; la terza, *Schopenhauer come educatore* (1874) è una fervida rivendicazione del grande misconosciuto, del filosofo da cui Nietzsche più aveva imparato e che aveva aperto la via a molte delle sue speculazioni: e, di fatto, Schopenhauer appare qui, come poi Wagner nella quarta « Inattuale », come prefigurazione di Nietzsche stesso.

CLASSICI

27

OPERE
DI FRIEDRICH NIETZSCHE
EDIZIONE ITALIANA DIRETTA DA
G. COLLI E M. MONTINARI

✱

Volume III · Tomo I

TESTO CRITICO ORIGINALE STABILITO DA
GIORGIO COLLI E MAZZINO MONTINARI

FRIEDRICH NIETZSCHE

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA
CONSIDERAZIONI INATTUALI, I-III

VERSIONI DI
SOSSIO GIAMETTA E MAZZINO MONTINARI



ADELPHI · MILANO

La traduzione della Considerazione inattuale «Schopenhauer come
educatore»

è qui pubblicata per gentile concessione dell'Editore Boringhieri s. p. a.,
Torino.

Edizione critica delle «Opere complete» e dei testi finora inediti di
Friedrich Nietzsche, condotta sui manoscritti originali.

Tutti i diritti di riproduzione, di traduzione e di utilizzazione sono riservati
per tutti i paesi compresa L'U.R.S.S.

©1972 ADELPHI EDIZIONI S.P.A., MILANO,

PER LA LINGUA ITALIANA

©WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN,

PER LA LINGUA TEDESCA

© EDITIONS GALLIMARD, PARIS,

PER LA LINGUA FRANCESE

© HAKUSUISHA PUBLISHING COMPANY, TOKIO,

PER LA LINGUA GIAPPONESE

CL 55-6027-6

CRITERI DELL'EDIZIONE

In questo primo tomo del terzo volume delle « Opere » di Friedrich Nietzsche sono tradotte: *La nascita della tragedia. Omero: Greco e pessimismo* e le prime tre «Considerazioni inattuali»: *David Strauss, l'uomo di fede e lo scrittore; Sull'utilità e il danno della storia per la vita; Schopenhauer come educatore*. La traduzione si fonda sul testo delle edizioni curate da Nietzsche stesso: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, E. W. Fritsch, Leipzig 1872, seconda edizione 1874 (messa in commercio solo nel 1878 dal nuovo editore di Nietzsche, Ernst Schmeitzner); nuova edizione con sottotitolo cambiato (quello definitivo dunque) e con un «Tentativo di autocritica»: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, di nuovo presso E. W. Fritsch, Leipzig (s. a. ma: 1886). Le «Considerazioni inattuali» non furono mai ristampate da Nietzsche in nuova edizione, i loro titoli originali sono: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss, der Bekenner, und der Schriftsteller*, E. W. Fritsch, Leipzig 1873; *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, E. W. Fritsch, Leipzig 1874; *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1874. Dal testo autorizzato da Nietzsche stesso ci discostiamo nei casi di errori tipografici, di correzioni di Nietzsche (non eseguite dal tipografo) sulle bozze, e in quelli, rarissimi, in cui si siano rese necessarie emendazioni confortate dai manoscritti. Il testo delle opere qui tradotte è corredato, per la prima volta nella nostra edizione tedesca, da un vasto apparato critico, dove rendiamo noto un ricco materiale inedito, tratto dai vari manoscritti di Nietzsche che entrano in considerazione, e tale da permettere una conoscenza più concreta della formazione di questi scritti. Si tratta di una serie di lavori preparatori, di varianti, di altre stesure, di cui utilizziamo, nelle note della presente edizione, soltanto la parte che può avere interesse per il lettore italiano.

Tutti i manoscritti di Nietzsche sono conservati nell'archivio Goethe-Schiller di Weimar (Repubblica Democratica Tedesca), che oggi accoglie anche i fondi dell'ex Archivio Nietzsche.

Il nostro lavoro a Weimar ha trovato l'appoggio sollecito e amichevole del professor Helmut Holtzhauer, direttore delle «Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur», e del professor Karl-Heinz Hahn, direttore dell'Archivio Goethe-Schiller, ai quali esprimiamo la nostra gratitudine. Un valido aiuto per la decifrazione di alcuni passi controversi ci è venuto dalla signora Anneliese Clauss, dell'Archivio Goethe-Schiller. Il nostro ringraziamento va anche al dottor Hans Henning, direttore della «Zentralbibliothek der deutschen Klassik» di Weimar: in questa biblioteca si conservano le bozze e le prime edizioni delle opere di Nietzsche e tutto quanto è restato della sua biblioteca.

PIANO DELL'OPERA

Vol. I: Scritti giovanili e studi filologici fino al 1868.

Vol. II, tomo I: Lezioni universitarie e studi filologici dal 1869 al 1873.

Vol. II, tomo II: Lezioni universitarie e studi filologici dal 1874 al 1878.

Vol. III, tomo I: La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, 1-111.

Vol. III, tomo II: Scritti dal 1869 al 1873.

Vol. III, tomo III: Frammenti postumi (1869-1874).

Vol. IV, tomo I: Richard Wagner a Bayreuth e Frammenti postumi (1875-1876).

Vol. IV, tomo II: Umano, troppo umano, 1 e Frammenti postumi (1876-1878).

Vol. IV, tomo III: Umano, troppo umano, 11 e Frammenti postumi (1878-1879).

Vol. V, tomo I: Aurora e Frammenti postumi (1879-1881).

Vol. V, tomo II: Idilli di Messina. La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882).

Vol. VI, tomo I: Così parlò Zarathustra.

Vol. VI, tomo II: Al di là del bene e del male. Genealogia della morale.

Vol. VI, tomo III: Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce homo. Nietzsche contra Wagner.

Vol. VI, tomo IV : Ditirambi di Dioniso e Poesie postume (1882-1888).

Vol. VII, tomo I: Frammenti postumi (1882-1883).

Vol. VII, tomo II: Frammenti postumi (1884).

Vol. VII, tomo III: Frammenti postumi (1884-1885).

Vol. VIII, tomo I: Frammenti postumi (1885-1887).

Vol. VIII, tomo II: Frammenti postumi (1887-1888).

Vol. VIII, tomo III: Frammenti postumi (1888-1889).

G. COLLI E M. MONTINARI

SEGNI E SIGLE USATI NELLE NOTE

[-] Parola illeggibile nel manoscritto

---Testo interrotto

[+++] Lacuna indeterminata

[] Parole cancellate da Nietzsche nel manoscritto

< > Integrazione degli editori

NdE Nota degli editori; tra parentesi quadre, assieme al testo della nota

GA Grossoktav-Ausgabe, l'edizione degli scritti di Nietzsche curata dall'Archivio Nietzsche (Leipzig 1895 sgg.)

GAK Volumi di GA curati da Fritz Koegel

GT *La nascita della tragedia*

DS *David Strauss, l'uomo di fede e lo scrittore*

HL *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*

SE *Schopenhauer come educatore*

WB *Richard Wagner a Bayreuth*

MA *Umano, troppo umano* (vol. I)

M *Aurora*

FW *La gaia scienza*

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

—

CONSIDERAZIONI INATTUALI, I-III

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA

OVVERO

GRECITÀ E PESSIMISMO

VERSIONE DI SOSSIO GIAMETTA

TENTATIVO DI AUTOCRITICA[1]

1

Qualunque cosa possa esserci stata alla base di questo problematico libro, deve essere stata una questione di prim'ordine, piena di fascino, e inoltre una questione profondamente personale: ne è testimonianza il tempo in cui esso nacque, nonostante il quale esso nacque, il tempo emozionante della guerra franco-tedesca del 1870-71. Mentre i tuoni della battaglia di Wörth trascorrevano sull'Europa, l'almanaccatore e amante di enigmi, a cui toccò in sorte la paternità di questo libro, se ne stava da qualche parte in un angolo delle Alpi, sprofondato nei pensieri e negli enigmi, per conseguenza molto preoccupato e insieme libero da preoccupazioni, e metteva in iscritto i suoi pensieri sui *Greci*, - nocciolo del libro stravagante, difficilmente accessibile, a cui è dedicata questa tardiva prefazione (o epilogo)[2] Alcune settimane dopo, anch'egli si trovava sotto le mura di Metz, senza essersi ancora sbarazzato dei punti interrogativi che aveva apposti alla pretesa «serenità» dei Greci e dell'arte greca; finché da ultimo, in quel mese di massima tensione in cui a Versailles si discuteva la pace, riacquistò anch'egli la pace con se stesso e, guarendo lentamente di una malattia portata a casa dal campo, fissò in sé definitivamente la «nascita della tragedia dallo spirito della *musica*». - Dalla musica? Musica e tragedia? Greci e musica tragica? Greci e l'opera d'arte del pessimismo? La specie di uomini finora meglio riuscita, più bella, più invidiata, più seduttrice verso la vita, i Greci -come? proprio essi ebbero *bisogno* della tragedia? Ancor più, dell'arte? - A che scopo, l'arte greca? . . .

Si indovina in che punto era con ciò posto il grande interrogativo circa il valore dell'esistenza. Il pessimismo è *necessariamente* un segno di declino, di decadenza, di fallimento, di istinti stanchi e indeboliti? - come lo fu per gli Indiani, come, secondo ogni apparenza, lo è per noi, uomini «moderni» ed europei? C'è un pessimismo della *forza*? Un'inclinazione intellettuale per ciò che nell'esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza di un benessere, di una salute straripante, di una *pienezza* dell'esistenza? C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza? Una sperimentante prodezza dello sguardo più acuto, che *anela* al terribile, come al nemico, al degno nemico su cui può provare la sua forza? da cui vuole apprendere che cosa sia «la paura»[3]? Che cosa significa, proprio presso i Greci dell'epoca migliore, più forte, più valorosa, il mito *tragico*? E l'enorme fenomeno del dionisiaco? Che cosa significa la tragedia, nata da esso? - E d'altra parte, ciò per cui la tragedia morì, il

socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo teoretico - ebbene, non potrebbe essere proprio questo socratismo un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente? E la «serenità greca» della grecità posteriore non potrebbe essere solo un tramonto? La volontà epicurea *contro* il pessimismo, solo la cautela di un sofferente? E la scienza stessa, la nostra scienza - già, che cosa significa mai, considerata come sintomo di vita, ogni scienza? A che scopo la scienza? peggio ancora, *da che* deriva - ogni scienza? Come? Forse la scientificità è solo una paura e una scappatoia di fronte al pessimismo? Una sottile legittima difesa contro - la *verità*? E, per parlare in termini morali, qualcosa come viltà e falsità? O per parlare in termini immorali, un'astuzia? O Socrate, Socrate, fu forse questo il *tuo* segreto? O misterioso ironico, fu forse questa la tua - ironia? -

2

Ciò che allora mi venne fatto di afferrare, qualcosa di terribile e di pericoloso, un problema con le corna, non proprio necessariamente un toro, ma in ogni caso un problema *nuovo*: ecco, oggi direi che si trattava dello stesso *problema della scienza* - la scienza concepita per la prima volta come problematica, da mettere in questione. Ma il libro in cui si sfogarono allora il mio ardore e la mia diffidenza giovanili - che libro *impossibile* doveva risultare da un compito così contrario alla giovinezza! Costruito su mere esperienze interiori precoci e troppo verdi, che giacevano tutte proprio alla soglia del comunicabile, collocato sul terreno all'arte - giacché il problema della scienza non può essere riconosciuto sul terreno della scienza -, un libro forse per artisti con un'aggiunta di capacità analitiche e retrospettive (ossia per una specie eccezionale di artisti, che si devono cercare e che nemmeno si vorrebbero cercare...), pieno di innovazioni psicologiche e di segreti da artisti, con sullo sfondo una metafisica da artisti, un'opera giovanile piena di coraggio giovanile e melanconia giovanile, indipendente, caparbia e autonoma anche là dove sembra inchinarsi a un'autorità e a una particolare venerazione, insomma un'opera giovanile anche in ogni senso negativo del termine, gravata da ogni difetto della giovinezza, nonostante il suo problema da vecchi, gravata soprattutto dalla prolissità della giovinezza, dal suo *Sturm und Drang*; d'altra parte, tenuto conto del successo che ebbe (soprattutto presso il grande artista cui si rivolgeva come in un dialogo, presso Richard Wagner), un libro *provato*, voglio dire un libro che in ogni caso ha soddisfatto «i migliori del suo tempo». Già in considerazione di ciò esso dovrebbe essere trattato con un certo riguardo e una certa discrezione; tuttavia non voglio del tutto nascondere quanto esso mi appaia oggi spiacevole, quanto estraneo mi si

presenti oggi, dopo sedici anni, - ai miei occhi divenuti più vecchi, cento volte più viziati, ma nient'affatto più freddi; i miei occhi del resto non sono divenuti più estranei a quello stesso compito cui osò accostarsi per la prima volta quel libro temerario - cioè *a vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita* . . .

3

Diciamolo ancora una volta, oggi è per me un libro impossibile, - voglio dire scritto male, pesante, tormentoso, pieno di immagini smaniose e confuse, sentimentale, qua e là sdolcinato sino al femminile, disuguale nel ritmo, senza volontà di pulizia logica, molto convinto e perciò dispensato dal dimostrare, diffidente verso la stessa *convenienza* del dimostrare, come libro per iniziati, come «musica» per coloro che sono stati battezzati nella musica, che sono legati fin dal principio a rare esperienze artistiche in comune, come segno di riconoscimento per consanguinei *in artibus*, - un libro arrogante ed esaltato, che fin dall'inizio si isola dal *profanum vulgus* delle «persone colte» ancor più che dal «popolo», ma che, come i suoi effetti dimostrarono e dimostrano, deve intendersi abbastanza bene anche nel cercare i compagni di esaltazione e nell'attirarli su vie nuove e tortuose e su nuovi luoghi di danza. Qui parla comunque - lo si confessava a se stessi tanto con curiosità quanto con avversione - una voce *estranea*, il discepolo di un «Dio» ancora «sconosciuto», che si cela per il momento sotto il cappuccio del dotto, sotto la gravità e dialettica uggiosità del Tedesco, e finanche sotto le cattive maniere del wagneriano; qui c'è uno spirito con bisogni estranei e ancora senza nome, una memoria riboccante di questioni, esperienze, cose nascoste, su cui sta scritto come un ulteriore punto interrogativo il nome di Dioniso; qui parla - si diceva con sospetto - qualcosa come un'anima mistica e quasi di menade, che balbetta con sforzo e arbitrariamente, quasi incerta se palesarsi o nascondersi, per così dire in una lingua straniera. Avrebbe dovuto *cantare*, quest'«anima nuova» - e non parlare ! Che peccato che io, ciò che allora avevo da dire, non abbia osato dirlo da poeta: forse lo avrei potuto! O almeno da filologo : eppure in questo campo per il filologo rimane ancora oggi quasi tutto da scoprire e da scavare ! Innanzitutto il problema, il fatto *che* qui ci troviamo di fronte a un problema, e che i Greci, finché non avremo trovato una risposta alla domanda «che cosa è dionisiaco?», saranno, ora come prima, completamente sconosciuti e inimmaginabili...

Già, che cos'è dionisiaco? - In questo libro si trova una risposta a ciò, - parla qui uno «che sa», l'iniziato e il discepolo del suo dio. Forse oggi parlerei con maggiore prudenza e con minore eloquenza di una questione psicologica così difficile com'è quella dell'origine della tragedia presso i Greci. Una questione fondamentale è il rapporto del Greco col dolore, il suo grado di sensibilità, - questo rapporto rimase uguale a se stesso? oppure si capovolse? - la questione se in realtà il suo *desiderio sempre più forte di bellezza*, di feste, di divertimenti, di culti nuovi non si sia sviluppato dalla mancanza, dalla privazione, dalla melanconia e dal dolore. Posto cioè che proprio questo fosse vero - e Pericle (o Tucidide) ce lo lascia intendere nel grande discorso funebre - da che cosa discenderebbe allora il desiderio opposto, che si manifestò cronologicamente prima, il *desiderio del brutto*, la buona e dura volontà di pessimismo nel Greco antico, di mito tragico, dell'immagine di tutto il terribile, il malvagio, l'enigmatico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo all'esistenza, - da che cosa discenderebbe allora la tragedia? Forse dal *piacere*, dalla forza, da salute straripante, da esuberante pienezza? E che significato ha poi, sotto l'aspetto fisiologico, quella follia da cui si sviluppò sia l'arte tragica che l'arte comica, la follia dionisiaca? Come? Forse la follia non è necessariamente sintomo di degenerazione, di declino, di civiltà troppo tarda? Ci sono forse - un problema per psichiatri - nevrosi della *salute*? della giovinezza del popolo e del suo slancio giovanile? Che cosa indica la sintesi di dio e capro nel satiro? Per quale esperienza interiore, obbedendo a quale impulso il Greco dovè immaginare come satiro l'invasato uomo primordiale dionisiaco? E per quanto concerne l'origine del coro tragico: ci furono forse in quei secoli, in cui il corpo greco fioriva e l'anima greca spumeggiava di vita, rapimenti endemici? Visioni e allucinazioni che si comunicavano a intere comunità, a intere adunanze culturali?[4] E allora? se i Greci ebbero, proprio nella ricchezza della loro gioventù, la volontà *del* tragico e furono pessimisti; se fu proprio la follia, per usare un'espressione di Platone,[5] a portare sulla Grecia le *maggiori* benedizioni; e se, d'altra parte e inversamente, proprio ai tempi della loro dissoluzione e debolezza, i Greci si fecero sempre più ottimistici, superficiali, istrionici, e anche più smaniosi per la logica e la logicizzazione del mondo, cioè a un tempo «più sereni» e «più scientifici», non potrebbe essere forse la vittoria dell'*ottimismo*, il predominio della *razionalità*, l'*utilitarismo* pratico e teorico, come la democrazia stessa, di cui esso è contemporaneo, - un sintomo di forza declinante, di vecchiaia approssimantesi, di affaticamento fisiologico, a dispetto di tutte le «idee moderne» e di tutti i pregiudizi del gusto democratico? E *non* invece il pessimismo? Fu Epicuro un ottimista - proprio in quanto *sofferente*? - Si vede, è di tutto un fascio di difficili problemi che questo libro si è caricato, - e aggiungiamoci ancora il suo problema più arduo! Che cosa significa, vista secondo la prospettiva della *vita*, la morale?...

Già nella prefazione a Richard Wagner è l'arte - e *non* la morale - che viene presentata come la vera attività *metafisica* dell'uomo; nel libro poi ritorna più volte l'allusiva frase che solo come fenomeno estetico l'esistenza del mondo è *giustificata*. E in effetti tutto il libro, dietro a ogni accadere, vede soltanto un senso e un senso recondito d'artista, - un «Dio», se si vuole, ma certo solo un Dio-artista assolutamente noncurante e immorale, che nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, vuole sperimentare un uguale piacere e dispotismo, e che, creando mondi, si libera dall'*oppressione* della pienezza e della *sovrabbondanza*, dalla *sofferenza* dei contrasti in lui compressi. Il mondo è in ogni momento la *raggiunta* liberazione di Dio, come la visione eternamente cangiante, eternamente nuova dell'essere più sofferente, più contrastato, più ricco di contraddizioni, che sa liberarsi solo nell'*illusione*: si chiami pure arbitraria, oziosa, fantastica tutta questa metafisica da artisti - l'essenziale in essa è che rivela già uno spirito che un giorno, sfidando ogni pericolo, prenderà posizione contro l'interpretazione e il significato *morale* dell'esistenza. Qui si annunzia, forse per la prima volta, un pessimismo «al di là di bene e male», qui giunge a un'espressione e a una formulazione quella «perversità di sentimento», contro la quale Schopenhauer[6] non si stancò mai di scagliare in anticipo le sue più rabbiose maledizioni e folgori - una filosofia che osa porre, abbassare la morale stessa nel mondo dell'apparenza, e non solo fra le «apparenze» (nel senso del *terminus technicus* idealistico), bensì fra gli «inganni», come parvenza, illusione, errore, interpretazione, accomodamento e arte. La profondità di questa tendenza *antimorale* si può forse misurare nel modo migliore dal silenzio cauto e ostile con cui in tutto il libro è trattato il cristianesimo - il cristianesimo come la più sfrenata trasfigurazione del tema morale che all'umanità sia stato dato finora di ascoltare. In verità, rispetto all'interpretazione del mondo e alla giustificazione del mondo puramente estetiche, quali vengono professate in questo libro, non c'è contrasto più grande della dottrina cristiana, che è e vuol essere *solo* morale, e con le sue misure assolute, per esempio già con la sua veridicità di Dio, respinge l'arte, *ogni* arte, nel regno della menzogna - ossia la nega, la danneggia, la condanna. Dietro una siffatta maniera di pensare e di valutare, che deve essere ostile all'arte finché è in qualche modo schietta, io sentii sempre anche l'*ostilità alla vita*, la rabbiosa vendicativa avversione alla vita stessa: giacché ogni vita riposa sull'illusione, sull'arte, sull'inganno, sulla prospettiva, sulla necessità della prospettiva e dell'errore. Il cristianesimo fu fin dall'inizio, essenzialmente e fondamentalmente, nausea e sazietà che la vita ha della vita, nausea soltanto travestita, soltanto nascosta, soltanto mascherata con la fede in un'altra o «migliore» vita. L'odio contro il «mondo», la maledizione

delle passioni, la paura della bellezza e della sensualità, un al di là inventato per meglio calunniare l'al di qua, in fondo un'aspirazione al nulla, alla fine, al riposo, fino al «sabato dei sabati» - tutto ciò, come pure l'assoluta volontà del cristianesimo di far valere *soltanto* valori morali, mi parve sempre la forma più pericolosa e sinistra di tutte le forme possibili di una «volontà di morte», o almeno un segno di profondissima malattia, stanchezza, di malessere, esaurimento, impoverimento di vita; giacché di fronte alla morale (soprattutto cristiana, cioè alla morale assoluta) la vita *deve* avere costantemente e inevitabilmente torto, dato che la vita è qualcosa di essenzialmente immorale - e la vita *deve* infine, schiacciata sotto il peso del disprezzo e dell'eterno «no», essere sentita come indegna di essere desiderata, come priva di valore in sé. La morale stessa, - ebbene, la morale non sarebbe una «volontà di negazione della vita», un segreto istinto di distruzione, un principio di decadenza, di discredito, di calunnia, un inizio della fine? E, conseguentemente, il pericolo dei pericoli?... *Contro* la morale si volse dunque allora, con questo libro problematico, il mio istinto, come un istinto che parla in favore della vita, e inventò una sistematica controdottina e controvalutazione della vita, una valutazione puramente artistica, una valutazione *anticristiana*. Come chiamarla? Da filologo e da uomo delle parole la battezzai, non senza una certa libertà - giacché chi saprebbe l'esatto nome dell'Anticristo? - con il nome di un dio greco: la chiamai la valutazione *dionisiaca*.

6

Si comprende quale compito osai già toccare con questo libro?... Quanto mi rammarico oggi del fatto che allora non avessi ancora il coraggio (o l'immodestia?) di permettermi in ogni rispetto, per vedute e ardimenti così personali, anche un *linguaggio proprio*, - che cercassi faticosamente di esprimere con formule schopenhaueriane e kantiane valutazioni estranee e nuove, le quali contrastavano radicalmente con lo spirito di Kant e di Schopenhauer, e altrettanto con il loro gusto! Come pensava infatti Schopenhauer sulla tragedia? «Ciò che dà alla visione tragica il particolare slancio di elevazione» - egli dice, *Mondo come volontà e rappresentazione* II, 495[7] - «è il farsi strada della conoscenza che il mondo, la vita non possono dare nessuna vera soddisfazione, e che per conseguenza *non meritano* il nostro attaccamento: in questo consiste lo spirito tragico - esso conduce dunque alla *rassegnazione*». Oh, quanto diversamente parlava Dioniso a me! Oh, quanto lontano mi era allora proprio tutto questo ras segnazionismo! - Ma c'è nel libro qualcosa di peggio, di cui mi rammarico oggi ancor più che di aver oscurato e guastato con formule schopenhaueriane intuizioni dionisiache: il fatto cioè di

essermi *guastato* in genere, col mescolarvi le cose più moderne, il grandioso *problema greco* che mi si era rivelato! Di aver riposto speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto indicava troppo chiaramente una fine ! Di aver cominciato, in base all'ultima musica tedesca, a favoleggiare della «natura tedesca», come se essa fosse proprio sul punto di scoprire e di ritrovare se stessa - e questo in un tempo in cui lo spirito tedesco, che non molto tempo prima aveva avuto ancora la volontà di dominare l'Europa, la forza di guidare l'Europa, *abdicava* appunto per ultima volontà e definitivamente e, sotto il pomposo pretesto della fondazione di un impero, si rivolgeva alla mediocrità, alla democrazia e alle «idee moderne»! In realtà imparai frattanto a pensare senza speranze e spietatamente di questa «natura tedesca», e ugualmente della *musica tedesca* odierna, che è in tutto e per tutto romantica e la meno greca di tutte le forme d'arte possibili; e inoltre una corruttrice di nervi di prim'ordine - doppiamente pericolosa in un popolo che ama il bere e onora l'oscurità come virtù - vale a dire nella sua doppia qualità di narcotico inebriante e insieme *annebbiante*. - Prescindendo comunque da tutte le speranze precipitose e le applicazioni erronee a quanto è più attuale, con cui guastai allora il mio primo libro, il grande interrogativo dionisiaco, come in esso è posto, continua sempre a sussistere anche riguardo alla musica: come dovrebbe essere fatta una musica che non fosse più di origine romantica, come la tedesca, - bensì *dionisiaca*?...

7

- Ma, caro signore, che cos'è mai il romanticismo, se non è romantico il *Suo* libro? Si può spingere l'odio profondo contro l'«epoca attuale», la «realità» e le «idee moderne» più in là di quanto è stato fatto nella Sua metafisica d'artista? - che preferisce credere al nulla, credere al diavolo che all'«oggi»? Non brontola un basso fondamentale di collera e di voluttà distruttiva sotto tutta la Sua contrappuntistica arte delle voci e seduzione delle orecchie, una furiosa risolutezza contro tutto ciò che è «oggi», una volontà che non è troppo lontana dal nichilismo pratico, e che sembra dire «meglio che nulla sia vero, piuttosto che *voi* abbiate ragione, che la *vostra* verità abbia ragione!»? Ascolti con orecchie bene aperte, mio signor pessimista e divinizzatore dell'arte, un unico passo scelto dal *Suo* libro, quel passo non ineloquente sugli uccisori di draghi, che per le orecchie e per i cuori giovani può suonare come un incantamento insidioso. Non è forse quella la vera e propria professione di fede romantica del 1830, sotto la maschera del pessimismo del 1850? quella inoltre che già prelude al solito finale romantico, - fallimento, crollo, ritorno e prosternazione davanti a una vecchia fede, davanti *al* vecchio Dio... Come? non è il *Suo*

libro stesso un esempio di antigrecità e di romanticismo, e perfino qualcosa di «tanto inebriante quanto annebbiarne», in ogni caso un narcotico, un pezzo di musica addirittura, di musica *tedesca*? Ma si ascolti:

«Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza di sguardo, con questo eroico slancio verso l'immenso, immaginiamo l'ardito passo di questi uccisori di draghi, la superba temerarietà con cui volgono le spalle a tutte le dottrine di mollezza dell'ottimismo, per 'vivere risolutamente' in tutto e per tutto:[8] *non sarebbe forse necessario* che l'uomo tragico di questa civiltà desiderasse, nell'educare se stesso alla serietà e al coraggio, un'arte nuova, *l'arte della consolazione metafisica*, la tragedia, come l'Elena che a lui spetta? ed esclamasse con Faust:

E non dovrei, con la più anelante violenza, Trarre in vita la forma unica fra tutte?». [9]

«Non sarebbe forse *necessario*?»... No, tre volte no! o giovani romantici: *non* sarebbe necessario! Ma è molto probabile che così *finisca*, che così finiate *voi*, ossia «consolati», come sta scritto, nonostante ogni educazione di sé alla serietà e al coraggio, «metafisicamente consolati», insomma come finiscono i romantici, *cristianamente*... No! Dovreste prima imparare l'arte della consolazione dell'al di qua, - dovreste imparare a *ridere*, miei giovani amici, sempre che voi vogliate assolutamente rimanere pessimisti; forse in seguito, come ridenti, un bel giorno manderete al diavolo ogni consolazione metafisica - con la metafisica avanti! O, per parlare il linguaggio di quel demonio dionisiaco che si chiama *Zarathustra*:

«Elevate i vostri cuori, fratelli, in alto, più in alto! E non dimenticatemi le gambe! Alzate anche le vostre gambe, bravi ballerini, e, meglio ancora: reggetevi sulla testa!

La corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: io stesso ho posto sul mio capo questa corona, io stesso ho santificato la mia risata. Non ho trovato alcun altro abbastanza robusto per farlo.

Zarathustra il danzatore, Zarathustra il lieve, che fa cenno con le ali, uno che è pronto a spiccare il volo e intanto ammicca a tutti gli uccelli, disposto e pronto a volare, beato sulla sua levità: -

Zarathustra che dice, che ride la verità, non un impaziente, non un fanatico, uno che ama i salti e gli scarti; io stesso ho posto questa corona sul mio capo!

Questa corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: a

voi, fratelli, getto questa corona! Io ho santificato il riso; uomini superiori,
imparatemi - a ridere! ».

Così parlò Zarathustra, parte quarta, «Dell'uomo superiore».

LA NASCITA DELLA TRAGEDIA
DALLO SPIRITO DELLA MUSICA

PREFAZIONE A RICHARD WAGNER

Per tener lontano da me tutte le perplessità, le irritazioni e i malintesi a cui i pensieri riuniti in questo scritto daranno occasione, dato il peculiare carattere del nostro pubblico estetico, e per poter scrivere anche le parole di introduzione a esso con la stessa estasi contemplativa di cui porta in ogni pagina il segno esso stesso, quasi una pietrificazione di ore buone ed elevatrici, mi immagino il momento in cui Ella, mio veneratissimo amico, riceverà questo scritto : come Ella, forse dopo una passeggiata serale sulla neve invernale, guarderà il Prometeo liberato sul frontespizio, leggerà il mio nome e sarà subito convinto che, qualunque cosa si trovi in questo scritto, l'autore ha da dire qualcosa di serio e di penetrante, e ugualmente che egli, in tutto ciò che ha ideato, ha comunicato con Lei come con una persona presente, e ha potuto mettere in scritto solo qualcosa di confacente a questa presenza. Ella si ricorderà inoltre che io mi raccolsi in questi pensieri nello stesso tempo in cui nasceva il Suo magnifico scritto in memoria di Beethoven, vale a dire fra i terrori e le grandezze della guerra appena scoppiata. Tuttavia errerebbero coloro che pensassero magari, a proposito di questo raccoglimento, al contrasto fra commozione patriottica e voluttà estetica, fra prode serietà e giuoco spensierato: di fronte a un'effettiva lettura di questo scritto potrebbe al contrario divenir per essi chiaro, con loro stupore, con quale serio problema tedesco noi abbiamo a che fare, problema che viene da noi portato proprio in mezzo alle speranze tedesche, quasi lo spunto vorticoso per un'inversione. Ma forse proprio per costoro sarà in genere scandaloso veder preso tanto sul serio un problema estetico, nel caso cioè che essi non siano in grado di vedere nell'arte più di un piacevole accessorio, di un tintinnio di sonagli di fronte alla «serietà dell'esistenza», di cui certo si potrebbe anche fare a meno : come se nessuno sapesse che cosa voglia dire questa contrapposizione a una tale «serietà dell'esistenza». A questi seri serva da ammaestramento il considerare che io sono convinto dell'arte come del compito più alto e della vera attività metafisica di questa vita, nel senso dell'uomo a cui io qui, come al sublime combattente che mi precede su questa strada, voglio che questo scritto sia dedicato.

Basilea, fine d'anno del 1871

Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi noi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le forme incisivamente chiare del loro mondo di dèi. Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune termine «arte» solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della «volontà» ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica.[1]

Per accostarci di più a quei due impulsi, immaginiamoli innanzitutto come i mondi artistici separati del *sogno* e dell'*ebbrezza*; fra questi fenomeni fisiologici si può notare un contrasto corrispondente a quello fra l'apollineo e il dionisiaco. Nel sogno apparvero dapprima alle anime degli uomini, secondo la rappresentazione di Lucrezio,[2] le magnifiche figure degli dèi; nel sogno il grande scultore vide le incantevoli forme di esseri sovrumani, e il poeta ellenico, interrogato sui segreti della creazione poetica, avrebbe ugualmente ricordato il sogno e dato un ammaestramento simile a quello che Hans Sachs dà nei *Maestri cantori*: [3]

Amico mio, proprio questa è l'opera del poeta,
che egli interpreti e noti il suo sognare.
Credetemi, la più vera illusione dell'uomo
gli viene aperta nel sogno:
ogni arte poetica e poesia
non è che interpretazione del sogno vero.[4]

La bella parvenza dei mondi del sogno, nella cui produzione ogni

uomo è artista pieno, è il presupposto di ogni arte figurativa, anzi, come vedremo, altresì di una metà essenziale della poesia. Nella comprensione immediata della figura noi godiamo, tutte le forme ci parlano, non c'è niente di indifferente e di non necessario. Tuttavia, nonostante la vita suprema di questa realtà sognata, traluce ancora in noi il sentimento della sua *illusione*: almeno questa è la mia esperienza, sulla cui frequenza, anzi normalità, avrei da addurre più di una testimonianza e le dichiarazioni dei poeti. L'uomo filosofico ha anzi il presentimento che anche sotto questa realtà in cui viviamo e siamo ce ne sia nascosta una seconda affatto diversa, che cioè anch'essa sia un'illusione; e Schopenhauer indica addirittura come segno distintivo dell'attitudine filosofica il dono naturale per cui a qualcuno gli uomini e tutte le cose appaiono a volte come meri fantasmi e immagini di sogno. Ora, come il filosofo si comporta con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente eccitabile si comporta con la realtà del sogno; sta a guardare attentamente e volentieri, giacché in base a queste immagini egli si spiega la vita, con questi eventi si esercita per la vita. Ma non sono soltanto le immagini piacevoli e amiche, che egli sperimenta in sé con perspicuità totale:[5] davanti a lui passano anche le cose serie, cupe, tristi, tetre, gli impedimenti improvvisi, le beffe del caso, le attese angosciose, insomma tutta la «Divina Commedia» della vita, con l'*inferno*[6] e non solo come un giuoco d'ombre - giacché anch'egli vive e soffre in queste scene - ma altresì non senza quel fuggevole senso dell'illusione; e forse più d'uno ricorda, come me, di essersi talvolta detto, nei pericoli e nei terrori del sogno, per incoraggiarsi, e con successo: «È un sogno! Voglio continuare a sognarlo!». Come pure mi è stato raccontato di persone che erano in grado di proseguire per tre e più notti successive la concatenazione di uno stesso, identico sogno: fatti che attestano chiaramente come il nostro essere intimo, il sostrato comune di tutti noi, sperimenti in sé il sogno con profondo piacere e gioiosa necessità.

Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata ugualmente espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le capacità figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è il «risplendente», la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia. La superiore verità, la perfezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana solo lacunosamente intelligibile, poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta. Ma anche quella linea delicata, che l'immagine del sogno non può oltrepassare, per non agire patologicamente (in caso contrario la parvenza ci ingannerebbe come grossolana realtà), non deve mancare nell'immagine di Apollo: quella moderata limitazione, quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza del dio plastico. Il suo occhio deve essere «solare»,[7] in conformità alla sua origine; anche

quando è in collera e guarda di malumore, spira da esso la solennità della bella parvenza. E così potrebbe valere per Apollo, in un senso eccentrico, ciò che Schopenhauer[8] dice dell'uomo irretito nel velo di Maia (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 416[9]): «Come sul mare in furia che, sconfinato da ogni parte, solleva e sprofonda ululando montagne d'onde, [10] un navigante siede su un battello, confidando nella debole imbarcazione; così l'individuo sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel *principium individuationis*». Si dovrebbe anzi dire di Apollo che l'incrollabile fiducia in quel *principium* e il placido acquietarsi di colui che da esso è dominato, hanno trovato in lui la loro espressione più sublime, e si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis*, dai cui gesti e sguardi ci parla tutta la gioia e la saggezza della «parvenza», insieme alla sua bellezza.

Nello stesso luogo Schopenhauer ci ha descritto l'immenso *orrore* che afferra l'uomo, quando improvvisamente perde la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza, in quanto il principio di ragione sembra soffrire un'eccezione in qualcuna delle sue configurazioni. Se a questo orrore aggiungiamo l'estatico rapimento che, per la stessa violazione del *principium individuationis*, sale dall'intima profondità dell'uomo, anzi della natura, riusciamo allora a gettare uno sguardo nell'essenza del *dionisiaco*, a cui ci accostiamo di più ancora attraverso l'analogia con l'*ebbrezza*. O per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e dai popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra gioiosamente tutta la natura, si destano quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé. Anche nel medioevo tedesco schiere sempre più vaste si agitavano sotto lo stesso potere dionisiaco, cantando e danzando, muovendosi da un luogo a un altro: in quei danzatori di San Giovanni e di San Vito noi riconosciamo le schiere bacchiche dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, sino a Babilonia e alle Sacee orgiastiche. Ci sono uomini che, per mancanza d'esperienza o per ottusità, distolgono lo sguardo da tali fenomeni come da «malattie popolari», schernendoli o compiangendoli nella coscienza della propria sanità: i poveretti non sospettano certo quanto cadaverica e spettrale apparirebbe appunto questa loro «sanità», quando passasse loro accanto fremendo la vita ardente degli invasati da Dioniso.

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente. Il carro di Dioniso è tutto coperto di fiori e di ghirlande: sotto il suo giogo si avanzano la pantera e la tigre. Si trasformi l'inno alla «gioia» di Beethoven in un quadro e non si rimanga indietro con l'immaginazione, quando i milioni si prosternano

rabbrivendo nella polvere: così ci si potrà avvicinare al dionisiaco. Ora lo schiavo è uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la «moda sfacciata» hanno stabilite fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. Dai suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano, e la terra dà latte e miele, così anche risuona in lui qualcosa di soprannaturale: egli sente se stesso come dio, egli si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza il potere artistico dell'intera natura, con il massimo appagamento estatico dell'unità originaria. Qui si impasta e si sgrossa l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo, e ai colpi di scalpello dell'artista cosmico dionisiaco risuona il grido dei misteri eleusini: «Vi prosternate, milioni? Senti il creatore, mondo?».[11]

2

Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo opposto, il dionisiaco, come forze artistiche che erompono dalla natura stessa, *senza mediazione dell'artista umano*, e in cui gli impulsi artistici della natura trovano anzitutto e in via diretta soddisfazione: da una parte come mondo di immagini del sogno, la cui perfezione è senz'alcuna connessione con l'altezza intellettuale o la cultura artistica del singolo; d'altra parte come realtà piena d'ebbrezza, che a sua volta non tiene conto dell'individuo, e cerca anzi di annientare l'individuo e di liberarlo con un sentimento mistico di unità. Rispetto a questi stati artistici immediati della natura, ogni artista è «imitatore», cioè o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine - come per esempio nella tragedia greca - insieme artista del sogno e dell'ebbrezza. Quest'ultimo dobbiamo raffigurarcelo all'incirca come uno che, nell'ebbrezza dionisiaca e nell'alienazione mistica di sé, si lascia andare solitario e in disparte dalle schiere deliranti, e al quale poi, attraverso l'influsso apollineo del sogno, il suo stato, cioè la sua unità con l'intima essenza del mondo, si rivela *in un'immagine di sogno simbolica*.

Dopo queste premesse e contrapposizioni generali, avviciniamoci ora ai

Greci, per vedere in qual grado e fino a quale altezza siano stati sviluppati in loro quegli *impulsi artistici della natura*: con questo saremo capaci di intendere e di apprezzare più profondamente il rapporto dell'artista greco con i suoi archetipi, ovvero, secondo l'espressione aristotelica,^[12] «l'imitazione della natura». Dei *sogni* dei Greci, nonostante tutta la loro letteratura sul sogno e numerosi aneddoti al riguardo, si può parlare solo per congettura, e tuttavia con una certa sicurezza: data la virtù plastica incredibilmente determinata e sicura del loro occhio, e insieme il loro chiaro e schietto piacere del colore, non ci si potrà trattenere dal presupporre anche per i loro sogni, a scorno di tutti quelli venuti dopo, una causalità logica di linee e di contorni, di colori e di gruppi, una successione di scene rassomigliante alle loro migliori sculture in rilievo, la cui perfezione ci autorizzerebbe certo, se un paragone fosse possibile, a designare i Greci sognanti come Omeri e Omero come un Greco sognante, e ciò in un senso più profondo che se l'uomo moderno osasse, riguardo al suo sogno, paragonarsi a Shakespeare. Invece non abbiamo bisogno di parlare solo per congettura, quando si tratta di scoprire l'immenso abisso che separa i *Greci dionisiaci* dai barbari dionisiaci. In tutti i confini del mondo antico - per lasciar qui da parte quello moderno -, da Roma fino a Babilonia, possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache, il cui tipo, nel caso migliore, sta rispetto a quello delle feste greche nello stesso rapporto in cui il satiro barbuto, a cui prestò nome e attributi il capro, sta rispetto a Dioniso stesso. Quasi dappertutto il nucleo di queste feste consisteva in un'esaltata sfrenatezza sessuale, le cui onde spazzavano via ogni senso della famiglia e dei suoi venerandi canoni; venivano qui liberate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'orribile miscuglio di voluttà e crudeltà, che a me è sempre apparso come il vero «beveraggio delle streghe». Contro le febbrili eccitazioni di quelle feste, di cui i Greci avevano notizia per tutte le vie di terra e di mare, essi furono per qualche tempo pienamente difesi e protetti dalla figura, ergentesi ora in tutta la sua fierezza, di Apollo, che non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna forza più pericolosa di questa dionisiaca, così grottescamente rozza. È nell'arte dorica che si è eternato quell'atteggiamento di maestosa ripulsa. Più problematica e addirittura impossibile divenne tale resistenza, quando infine dalla radice più profonda della grecità si fecero strada istinti simili: ora l'azione del dio delfico si limitò a togliere di mano al poderoso avversario, con una riconciliazione conclusa al momento giusto, le armi annientatrici. Questa riconciliazione rappresenta il momento più importante nella storia del culto greco: dovunque si guardi, sono visibili gli sconvolgimenti causati da questo avvenimento. Fu la riconciliazione di due avversari, con la rigorosa determinazione delle linee di confine che sarebbero state d'ora in avanti rispettate, e con lo scambio periodico di doni onorifici; in fondo l'abisso non era superato. Ma se consideriamo il manifestarsi della forza dionisiaca sotto l'influsso di quel trattato di pace,

nell'orgia dionisiaca dei Greci ravvisiamo ora, paragonandola alle anzidette Sacee babilonesi e al regredire in esse dell'uomo a tigre e a scimmia, il significato di feste di redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo in essa la natura raggiunge il suo giubilo artistico, solo in essa la lacerazione del *principium individuazionis* diventa un fenomeno artistico. Quell'orribile filtro di streghe fatto di voluttà e crudeltà fu qui impotente: solo la meravigliosa mescolanza e duplicità nelle passioni degli invasati dionisiaci lo ricorda - come i rimedi ricordano i veleni mortali - quel fenomeno in cui i dolori suscitano piacere, in cui il giubilo strappa al petto voci angosciate. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile. In quelle feste greche si manifesta come un carattere sentimentale della natura, quasi che essa debba sospirare per il suo frammentarsi in individui. Il canto e la mimica di tali invasati dai duplici sentimenti furono per il mondo omerico dei Greci qualcosa di nuovo e di inaudito. In particolare suscitò in esso spavento e orrore la *musica* dionisiaca. Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un'arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra. È tenuto cautamente lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, e pertanto della musica in genere, la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia[13] e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche; qualcosa di mai sentito preme per manifestarsi, l'annientamento del velo di Maia, l'unificazione come genio della specie, anzi della natura. Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente: il ditirambico seguace di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili! Con quale stupore dovè guardare a lui il Greco apollineo! Con uno stupore che era tanto più grande, quanto più a esso si mescolava l'orrore di sentire che tutto quello non gli era poi davvero così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli nascondeva questo mondo dionisiaco solo come un velo.

Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire disfare pietra per pietra il geniale edificio della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato. Qui vediamo anzitutto le magnifiche figure degli dèi *olimpici*, che stanno sul frontone di questo edificio, e le cui gesta, raffigurate in luminosi e ampi bassorilievi, ne costituiscono il fregio. Anche se Apollo sta tra loro come una singola divinità accanto alle altre e senza la pretesa di occupare la prima posizione, non dobbiamo farci trarre in inganno. Lo stesso impulso che prese figura sensibile in Apollo generò altresì tutto quel mondo olimpico, e in questo senso Apollo può essere da noi considerato come padre di quel mondo. Quale fu l'immenso bisogno da cui scaturì una così splendente società di esseri olimpici?

Chi, con un'altra religione in cuore, si accosta a questi dèi olimpici e cerca poi in loro altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporea, misericordiosi sguardi d'amore, dovrà tosto volger loro le spalle scontento e deluso. Niente ricorda qui ascesi, spiritualità e dovere: qui parla a noi soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, non importa se sia buono o malvagio. E così l'osservatore può rimanere profondamente colpito davanti a questa fantastica dovizia di vita, per domandarsi con quale filtro magico in corpo questi uomini tracotanti potessero aver goduto la vita, al punto che, dovunque guardassero, rideva loro incontro Elena, la dolce immagine ideale della loro esistenza, «fluttuante in dolce sensualità». Ma questo osservatore, già volto all'indietro, dobbiamo apostrofarlo così: «Non andartene, ma ascolta prima che cosa dice la saggezza popolare greca di questa stessa vita che ti si allarga davanti con così inspiegabile serenità. L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio *Sileno*, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è - morire presto'».

In che rapporto sta con questa saggezza popolare il mondo degli dèi olimpici? Nello stesso rapporto in cui la visione estatica del martire torturato sta rispetto ai suoi tormenti.

Ora si apre a noi per così dire la montagna incantata dell'Olimpo e ci mostra le sue radici. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dovè porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici. L'enorme diffidenza

verso le forze titaniche della natura, la Moira spietatamente troneggiarne su tutte le conoscenze, l'avvoltoio del grande amico degli uomini Prometeo, il destino orrendo del saggio Edipo,^[14] la maledizione della stirpe degli Atridi, che costringe Oreste al matricidio, insomma tutta la filosofia del dio silvestre con i suoi esempi mitici, per la quale perirono i melanconici Etruschi - fu dai Greci ogni volta superata, o comunque nascosta e sottratta alla vista, mediante quel *mondo* artistico *intermedio* degli dèi olimpici. Fu per poter vivere che i Greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dèi: questo evento noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico del terrore fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza, in lenti passaggi, l'ordinamento divino olimpico della gioia, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli. Altrimenti quel popolo che aveva una sensibilità così eccitabile, che bramava così impetuosamente, che aveva un talento così unico per il *soffrire*, come avrebbe potuto sopportare l'esistenza, se questa non gli fosse stata mostrata nei suoi dèi circonfusa da una gloria superiore? Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la «volontà» ellenica si pose di fronte uno specchio trasfiguratore. Così gli dèi giustificano la vita umana vivendola essi stessi - la sola teodicea soddisfacente! L'esistenza sotto il chiaro sole di dèi simili viene sentita come ciò che è in sé desiderabile, e il vero *dolore* degli uomini omerici si riferisce al dipartirsi da essa, soprattutto al dipartirsene presto: sicché di loro si potrebbe poi dire, invertendo la saggezza silenica, «la cosa peggiore di tutte è per essi di morire presto, la cosa in secondo luogo peggiore è di morire comunque un giorno». Se una volta risuona il lamento, ciò avviene per Achille dalla breve vita, per l'avvicinarsi e il mutare della stirpe umana come le foglie, per il tramonto dell'età degli eroi. Non è indegno neanche del più grande eroe bramare di vivere ancora, fosse pure come lavoratore a giornata. Nello stadio apollineo la «volontà» desidera quest'esistenza così impetuosamente, l'uomo omerico si sente con essa così unificato, che perfino il lamento si trasforma in un inno in sua lode.

Bisogna ora dichiarare che questa armonia, anzi quest'unità dell'uomo con la natura, contemplata con tanta nostalgia dagli uomini moderni, e per la quale Schiller ha introdotto il termine tecnico «ingenuo», non è per nulla uno stato così semplice, che risulti evidente, per così dire inevitabile, e in cui *dobbiamo* imbatterci sulla soglia di ogni civiltà, come in un paradiso dell'umanità: ciò potè essere creduto soltanto da un'epoca che cercò di immaginare l'Emilio di Rousseau anche come artista e si illuse di aver trovato in Omero un tale Emilio artista, educato nel cuore della natura. Dove nell'arte incontriamo l'«ingenuo», dobbiamo riconoscervi l'effetto supremo della cultura apollinea: quest'ultima dovrà anzitutto avere abbattuto un regno di Titani e ucciso mostri ed essere risultata

vittoriosa, per mezzo di forti immagini chimeriche e liete illusioni, su una terribile profondità di contemplazione del mondo e una eccitabilissima capacità di soffrire. Ma quanto raramente viene raggiunta l'ingenuità, quella completa immersione nella bellezza dell'illusione! Quanto inesprimibilmente sublime è perciò *Omero*, che come individuo è rispetto a quella cultura apollinea popolare nello stesso rapporto in cui il singolo artista sognante è rispetto al talento per il sogno nel popolo e nella natura in genere. L'«ingenuità» omerica è da intendere solo come la perfetta vittoria dell'illusione apollinea: è questa un'illusione come quella che la natura così spesso impiega per il conseguimento dei suoi fini. Il vero scopo viene coperto da un'immagine illusoria: tendiamo le mani verso questa, e la natura raggiunge quello attraverso il nostro errore. Nei Greci la «volontà» volle intuire se stessa nella trasfigurazione del genio e del mondo dell'arte; per glorificarsi le sue creature dovettero sentire se stesse come degne di glorificazione, dovettero rivedere se stesse in una sfera superiore, senza che questo mondo perfetto dell'intuizione agisse come imperativo o come rimprovero. Questa è la sfera della bellezza, dove essi videro le loro immagini in uno specchio, gli dèi olimpici. Con questo rispecchiamento di bellezza la «volontà» ellenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, del dolore e della saggezza del dolore: e come monumento della sua vittoria ci sta innanzi *Omero*, l'artista ingenuo.

4[15]

Su questo artista ingenuo ci dà qualche ragguaglio l'analogia del sogno. Se noi ci raffiguriamo colui che sogna e vediamo come egli, in mezzo all'illusione del mondo del sogno e senza turbarla, dica a se stesso: «è un sogno, voglio continuare a sognarlo», se dobbiamo dedurre da ciò un profondo, intimo piacere nell'intuizione del sogno, se d'altra parte, per poter comunque sognare con questo piacere interiore della contemplazione, dobbiamo aver completamente dimenticato la veglia e il suo terribile assillo, allora possiamo forse, con la guida di Apollo, interprete dei sogni, spiegarci tutti questi fenomeni nel modo seguente. Sebbene delle due metà della vita, quella della veglia e quella del sogno, la prima certo ci sembri senza paragone la privilegiata, la più importante, più degna, più meritevole di essere vissuta, anzi la sola vissuta, io vorrei tuttavia, nonostante ogni sospetto di paradosso, affermare proprio l'opposta valutazione del sogno, riguardo a quel misterioso fondo del nostro essere di cui siamo l'apparenza. Quanto più infatti scorgo nella natura quegli onnipotenti impulsi artistici e in essi un fervido anelito verso l'illusione, la liberazione attraverso l'illusione, tanto più mi sento spinto alla supposizione metafisica che ciò che veramente è, l'uno originario, in

quanto eternamente soffre ed è pieno di contraddizioni, ha nello stesso tempo bisogno, per liberarsi continuamente, della visione estasiante, della gioiosa illusione: illusione che noi, completamente dominati da essa e di essa consistenti, siamo costretti a sentire come ciò che veramente non è, ossia come un continuo divenire nel tempo, nello spazio e nella causalità, in altre parole come realtà empirica. Se dunque prescindiamo per un momento dalla nostra propria «realtà», se concepiamo la nostra esistenza empirica, come quella del mondo in genere, come una rappresentazione dell'uno originario prodotta in ogni istante, allora il sogno dovrà essere da noi considerato come l'*illusione dell'illusione*, quindi come una soddisfazione ancora maggiore della brama originaria di illusione. Per questo stesso motivo l'intimo nocciolo della natura trae quell'indescrivibile piacere dall'artista ingenuo e dall'opera d'arte ingenua, che parimenti è solo «illusione dell'illusione». *Raffaello*, uno appunto di quegli immortali «ingenui», ci ha rappresentato in un dipinto simbolico quel depotenziarsi dell'illusione nell'illusione, il processo originario dell'artista ingenuo e insieme della cultura apollinea. Nella sua *Trasfigurazione* la metà inferiore col ragazzo ossesso, gli uomini in preda alla disperazione che lo sostengono, gli smarriti e angosciati discepoli, ci mostra il rispecchiarsi dell'eterno dolore originario, dell'unico fondamento del mondo: l'«illusione» è qui un riflesso dell'eterno contrasto, del padre delle cose. Da questa illusione si leva poi, come un vapore d'ambrosia, un nuovo mondo illusorio, simile a una visione, di cui quelli dominati dalla prima illusione non vedono niente - un luminoso fluttuare in purissima delizia e in un'intuizione priva di dolore, raggianti da occhi lontani. Qui abbiamo davanti ai nostri occhi, per un altissimo simbolismo artistico, quel mondo di bellezza apollinea e il suo sfondo, la terribile saggezza di Sileno, e comprendiamo, per intuizione, la loro reciproca necessità. Ma Apollo ci viene incontro di nuovo come la divinizzazione del *principium individuationis*, in cui soltanto si adempie il fine eternamente raggiunto dell'uno originario, la sua liberazione attraverso l'illusione: con gesti sublimi egli ci mostra come tutto il mondo dell'affanno sia necessario, perché da esso l'individuo possa venir spinto alla creazione della visione liberatrice e poi, sprofondato nella contemplazione di essa, possa sedere tranquillo nella sua barca oscillante, in mezzo al mare.

Questo divinizzare l'individuazione, quando viene in genere pensato in modo imperativo e normativo, conosce una legge sola, l'individuo, vale a dire l'osservanza dei limiti dell'individualità, la *misura* nel senso ellenico. Apollo, come divinità etica, esige dai suoi la misura e, per poterla osservare, la conoscenza di sé. E così, accanto alla necessità estetica della bellezza, si fa valere l'esigenza del «conosci te stesso» e del «non troppo», mentre l'esaltazione di sé e l'eccesso furono considerati i veri demoni ostili della sfera non apollinea, quindi qualità dell'epoca preapollinea, dell'età titanica, e del mondo extraapollineo, cioè del mondo barbarico. A causa

del suo titanico amore per gli uomini Prometeo dovette essere lacerato dagli avvoltoi; per la sua eccessiva saggezza, che sciolse l'enigma della Sfinge, Edipo dovette precipitare in un travolgente vortice di atrocità: così il dio delfico interpretava il passato greco.

«Titanico» e «barbarico» appariva al Greco apollineo altresì l'effetto provocato dal *dionisiaco*, senza comunque che potesse negare di essere egli stesso intimamente affine a quegli eroi e a quei Titani precipitati. Qualcosa di più anzi dovette sentire: tutta la sua esistenza, e così ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento - mascherato - di sofferenza e di conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco. Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso! Il «titanico» e il «barbarico» erano alla fine una necessità, così come lo era l'apollineo. E ora immaginiamo come gli accenti estatici delle feste di Dioniso risuonassero, in questo mondo costruito sull'illusione e la moderazione e ingegnosamente arginato, con melodie incantate e sempre più allettanti, come in queste tutto l'*eccesso* della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza, fino al grido lacerante; immaginiamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demonico canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! Le Muse delle arti dell'«illusione» impallidirono davanti a un'arte che nella sua ebbrezza diceva la verità, la saggezza di Sileno gridò il suo dolore contro i sereni dèi olimpici. L'individuo con tutti i suoi limiti e le sue misure sprofondò qui nell'oblio di sé degli stati dionisiaci e dimenticò i canoni apollinei. L'*eccesso* si svelò come verità; la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlarono di sé sgorgando dal cuore della natura. E così, dovunque penetrasse il dionisiaco, l'apollineo venne scalzato e distrutto.^[16] Ma altrettanto certo è che là dove fu sostenuto con successo il primo assalto, l'autorità e la maestà del dio delfico si manifestarono più rigidamente e minacciosamente che mai. Posso spiegarmi infatti lo Stato *dorico* e l'arte dorica soltanto come un continuo campo di battaglia dell'apollineo: solo in una continua opposizione alla natura titanico-barbarica del dionisiaco potevano avere lunga durata un'arte così caparbiamente sdegnosa, circondata di baluardi, un'educazione così guerriera e aspra, uno Stato così crudele e spietato.

Fino a questo punto è stato svolto ciò che avevo notato al principio di questa trattazione, ossia come il dionisiaco e l'apollineo, con creazioni sempre nuove e successive, e rafforzandosi a vicenda, dominarono la natura ellenica; come dall'età «del bronzo», con le sue titanomachie e la sua aspra filosofia popolare, si sviluppò, sotto il dominio dell'istinto di bellezza apollineo, il mondo omerico; come questa magnificenza «ingenua» venne di nuovo inghiottita dal fiume irrompente del dionisiaco, e come di fronte a questa nuova potenza l'apollineo si elevò alla rigida maestà dell'arte dorica e della visione dorica del mondo. Se in questa maniera la storia greca antica si suddivide, nella lotta di quei due principi avversi, in

quattro grandi periodi artistici, siamo ora spinti a ricercare inoltre il disegno supremo di questo divenire e di questo operare, nel caso in cui il periodo raggiunto da ultimo, quello dell'arte dorica, non debba essere da noi considerato come il vertice e il fine di quegli impulsi artistici: e qui si offre ai nostri sguardi l'opera d'arte sublime e celebrata della *tragedia attica* e del ditirambo drammatico, come la meta comune dei due istinti, il cui misterioso connubio si è glorificato, dopo una lunga lotta precedente, in una tale creatura - che è insieme Antigone e Cassandra.

5[17]

Ci avviciniamo ora al vero e proprio fine della nostra indagine, che è rivolta alla conoscenza del genio dionisiaco-apollineo e della sua opera d'arte, o almeno alla comprensione divinatoria del mistero di quell'unificazione. Ci domandiamo ora anzitutto dove si possa osservare per la prima volta, nel mondo ellenico, quel germe nuovo che si svilupperà poi fino a diventare la tragedia e il ditirambo drammatico. Su ciò l'antichità stessa ci dà un chiarimento intuitivo, quando in opere di scultura, gemme, eccetera pone l'uno accanto all'altro, come progenitori e portatori di fiaccola della poesia greca, *Omero e Archiloco*, con il fermo sentimento che solo questi due siano da considerare nature originali in modo ugualmente pieno, da cui continua a sgorgare un torrente di fuoco per tutta quanta la posterità greca. Omero, il vecchio sognatore sprofondato in sé, il tipo dell'artista apollineo, ingenuo, guarda ora stupito la testa appassionata di Archiloco, il battagliero servitore delle Muse, selvaggiamente sospinto nell'esistenza: e l'estetica moderna ha saputo aggiungere solo, interpretando, che qui all'artista «oggettivo» è contrapposto il primo «soggettivo». A noi quest'interpretazione serve poco, perché conosciamo l'artista soggettivo soltanto come cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto superamento del soggettivo, liberazione dall'«io» e assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremo mai credere minimamente a una produzione veramente artistica. Perciò la nostra estetica deve in primo luogo risolvere il problema di come il «lirico» sia possibile come artista: lui che, secondo l'esperienza di tutti i tempi, dice sempre «io», e che canta davanti a noi l'intera scala cromatica delle sue passioni e dei suoi desideri. Proprio questo Archiloco ci spaventa, accanto a Omero, col grido del suo odio e del suo scherno, con gli ebbri sfoghi della sua brama; lui, il primo artista chiamato soggettivo, non è forse con questo il vero e proprio non artista? Ma donde viene allora il rispetto dimostrato a lui, come poeta, proprio dall'oracolo delfico, focolare dell'arte «oggettiva», con memorabili

responsi?

Sul processo del suo poetare *Schiller* ci ha illuminati con un'osservazione psicologica per lui stesso inesplicabile, ma che non pare dubbia; egli confessa infatti di aver avuto davanti a sé e in sé, come stato preparatorio prima dell'atto del poetare, non già una serie di immagini, con un'ordinata causalità dei pensieri, ma piuttosto una *disposizione musicale* («Da principio il sentimento è in me senza oggetto determinato e chiaro; quest'ultimo si forma solo più tardi. Precede una certa disposizione d'animo musicale, e solo a questa segue in me l'idea poetica»^[18]). Se ora aggiungiamo a ciò il fenomeno più importante di tutta la lirica antica, l'unione, anzi l'identità, considerata dappertutto naturale, *del lirico con il musicista* - in confronto alla quale la nostra lirica moderna appare come il simulacro di un dio senza testa - possiamo poi, in base alla nostra metafisica estetica precedentemente esposta, spiegarci il lirico nella maniera seguente. Dapprima egli è divenuto, come artista dionisiaco, assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione, e genera l'esemplare di questo uno originario come musica, nel caso in cui questa sia stata detta a ragione una ripetizione del mondo e un secondo getto di esso; ma in seguito, sotto l'influsso apollineo del sogno, questa musica gli ridiventa visibile come in *un'immagine di sogno simbolica*. Quel riflesso senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica, con la sua liberazione nell'illusione, produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio. L'artista ha già annullato la sua soggettività nel processo dionisiaco: l'immagine che ora la sua unità col cuore del mondo gli mostra è una scena di sogno, che dà una figura sensibile a quella contraddizione e a quel dolore originari, oltreché alla gioia originaria dell'illusione. L'«io» del lirico risuona dunque dall'abisso dell'essere: la sua «soggettività» nel senso dell'estetica moderna è un'immaginazione. Quando Archiloco, il primo dei lirici greci, manifesta alle figlie di Licambe il suo amore furioso e insieme il suo disprezzo, allora non è la sua passione a danzarci davanti in orgiastica ebbrezza; vediamo Dioniso e le Menadi, vediamo l'invasato, inebriato Archiloco sprofondato nel sonno (il sonno come è descritto da Euripide nelle *Baccanti*^[19] il sonno sugli alti pascoli alpestri, nel sole di mezzogiorno) ed ecco che Apollo gli si accosta e lo tocca con l'alloro. L'incantesimo dionisiaco-musicale del dormiente sprizza ora intorno a sé come faville d'immagini, poesie liriche, che nel loro dispiegamento più alto si chiamano tragedie e ditirambi drammatici.

Lo scultore e insieme l'epico a lui affine sono sprofondati nella pura intuizione delle immagini. Il musicista dionisiaco è, senza alcuna immagine, egli stesso totalmente e unicamente il dolore originario stesso e l'eco originaria di esso. Il genio lirico sente sorgere dallo stato mistico di alienazione di sé e di unità un mondo di immagini e di simboli, che ha una colorazione, una causalità e una velocità tutta diversa dal mondo dello

scultore e dell'epico. Mentre quest'ultimo vive in queste immagini e solo in esse con gioiosa soddisfazione, e non si stanca di contemplarle amorevolmente fin nei minimi tratti; mentre perfino l'immagine dell'irato Achille è per lui solo un'immagine, la cui espressione irata egli gode con quella gioia del sogno per l'illusione - sicché da questo specchio dell'illusione è protetto contro l'immedesimarsi e il confondersi con le sue figure -, invece le immagini del lirico non sono nient'altro che *lui* stesso e per così dire solo diverse oggettivazioni di lui, ed è per questa ragione che egli, come centro motore di quel mondo, può dire «io». Senonché questa accentuazione dell'io non è la stessa di quella dell'uomo sveglio, empirico-reale, ma si tratta dell'unico io veramente sussistente ed eterno, riposante sul fondo delle cose, e attraverso le cui immagini il genio lirico penetra con lo sguardo fino al fondo delle cose. Consideriamo ora come egli scorga fra queste immagini riflesse anche *se stesso* come non genio, vale a dire il suo «soggetto», tutta la folla delle passioni e dei moti di volontà soggettivi rivolti a una cosa determinata, che a lui pare reale; se ora sembra che il genio lirico e il non genio a lui collegato siano una sola cosa e che il primo dica di se stesso quella paroletta «io», ormai tale illusione non potrà più sviarci, come certamente ha sviato quelli che hanno designato il lirico come il poeta soggettivo. In verità Archiloco, l'uomo passionalmente acceso, l'uomo che ama e che odia, è solo una visione del genio, che già non è più Archiloco ma genio del mondo, e che esprime simbolicamente in quell'immagine dell'uomo Archiloco il suo dolore primigenio; mentre l'uomo Archiloco che vuole e desidera soggettivamente non potrà mai e poi mai essere poeta. Ma non è affatto necessario che il lirico veda davanti a sé come riflesso dell'essere eterno proprio solo il fenomeno dell'uomo Archiloco; e la tragedia dimostra quanto il mondo visivo del lirico possa allontanarsi da quel fenomeno, che pure si presenta in primo luogo.

Schopenhauer, che non si è nascosta la difficoltà che il lirico costituisce per la considerazione filosofica dell'arte, crede di aver trovato una via d'uscita, nella quale io non posso seguirlo, mentre egli soltanto, con la sua profonda metafisica della musica, possedeva il mezzo con cui quella difficoltà poteva essere decisamente eliminata: cosa che io credo di avere qui fatto, nel suo spirito e a suo onore. Invece egli designa come essenza particolare del canto poetico quanto segue (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 295[20]): «È il soggetto della volontà, ossia il proprio volere, ciò che riempie la coscienza di colui che canta, spesso come un volere liberato, soddisfatto (gioia), ma ancora più spesso come un volere impedito (tristezza), e in ogni caso come affetto, passione, stato d'animo commosso. Tuttavia accanto a questo e insieme con questo, colui che canta diviene, alla vista della natura circostante, conscio di se stesso come del soggetto del conoscere puro e scevro di volontà, la cui imperturbabile e beata quiete entra ormai in contrasto con l'impulso del volere sempre limitato, ancor sempre insufficiente: il sentimento di questo contrasto, di

questo giuoco alterno è propriamente ciò che si esprime nel complesso del canto e che in genere costituisce lo stato lirico. In esso il puro conoscere per così dire si avvicina a noi per liberarci dal volere e dal suo impulso: noi seguiamo, ma solo per momenti; sempre di nuovo il volere, il ricordo dei nostri scopi personali ci strappa alla tranquilla contemplazione, ma d'altra parte sempre di nuovo ci sottrae al volere un bell'ambiente vicino, in cui ci si offre la conoscenza pura e scevra di volontà. Perciò nel canto e nella disposizione lirica il volere (l'interesse personale dello scopo) e la pura intuizione dell'ambiente che si offre si mescolano mirabilmente fra loro: si cercano e si immaginano rapporti fra le due cose; la disposizione soggettiva, gli affetti della volontà comunicano e riflettono i loro colori sull'ambiente contemplato e questo a sua volta su quelli. Di tutto questo stato d'animo così mescolato e diviso il vero canto poetico è un'impronta».

Chi potrebbe negare che in questa descrizione la lirica viene caratterizzata come un'arte imperfettamente raggiunta, velleitaria, che raramente perviene alla meta, anzi come una mezza arte, la cui *essenza* consisterebbe nel fatto che il volere e il puro contemplare, cioè lo stato non estetico e lo stato estetico, sono miracolosamente confusi insieme? Noi sosteniamo invece che tutto il contrasto in base al quale, come in base a un criterio di valore, lo stesso Schopenhauer suddivide ancora le arti, quello fra il soggettivo e Soggettivo, non appartiene affatto all'estetica, dato che il soggetto, l'individuo che vuole e promuove i suoi scopi egoistici, può essere pensato solo come avversario, non come origine dell'arte. In quanto però il soggetto è artista, esso è già liberato dalla sua volontà individuale ed è diventato per così dire un *medium*, attraverso il quale l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'illusione. Giacché soprattutto questo deve essere chiaro per noi, umiliandoci *ed* esaltandoci, che cioè tutta la commedia dell'arte non viene affatto rappresentata per noi, magari per migliorarci e per educarci, anzi che alla stessa stregua noi non siamo per nulla i veri creatori di quel mondo dell'arte: di noi stessi piuttosto possiamo supporre di essere, per il vero creatore di esso, immagini e proiezioni artistiche, e di trovare la nostra più alta dignità nel senso di opere d'arte — giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*. Comunque la nostra coscienza di questo nostro significato quasi non è diversa da quella che i guerrieri dipinti sulla tela hanno della battaglia su di essa rappresentata. Quindi tutte le nostre conoscenze sull'arte sono in fondo completamente illusorie, perché, come soggetti del conoscere, non siamo un'identica cosa con l'essere che, in quanto unico creatore e spettatore della commedia dell'arte, si procura un eterno godimento. Solo in quanto nell'atto della creazione artistica il genio si fonde con quell'artista originario del mondo, il primo sa qualcosa dell'essenza eterna dell'arte; giacché in quello stato egli è miracolosamente simile all'inquietante immagine della fiaba, che può girare gli occhi e guardare se stessa; in tal caso egli è contemporaneamente

6[22]

Riguardo ad Archiloco l'indagine erudita ha scoperto[23] che fu lui a introdurre nella letteratura il *canto popolare*, e che è per questa impresa che gli spetta, nella stima generale dei Greci, quella posizione unica accanto a Omero. Ma cos'è il canto popolare in antitesi all'*epos* interamente apollineo? Cos'altro se non il *perpetuum vestigium* di un'unione dell'apollineo e del dionisiaco? La sua enorme diffusione, che si estende a tutti i popoli e si rafforza attraverso creazioni sempre nuove, è per noi una testimonianza di quanto sia forte quel duplice impulso artistico della natura, il quale lascia le sue tracce nel canto popolare in modo analogo a come i moti orgiastici di un popolo si eternano nella sua musica. Dovrebbe anzi essere altresì storicamente dimostrabile che ogni periodo riccamente produttivo di canti popolari è stato insieme sospinto nel modo più forte da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre considerare come sostrato e presupposto del canto popolare.

Ma il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per sé un'apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia. *La melodia è dunque l'elemento primario e universale*, che perciò può accogliere in sé anche più oggettivazioni, in diversi testi. Essa è altresì l'elemento di gran lunga più importante e più necessario nella valutazione ingenua del popolo. La melodia genera da sé la poesia, ossia la genera sempre di nuovo; nient'altro vuol dire per noi *la forma strofica del canto popolare*: fenomeno che ho sempre osservato con stupore, finché da ultimo ho trovato questa spiegazione. Chi considera una raccolta di canti popolari, per esempio «Il corno magico del fanciullo», in base a questa teoria, troverà innumerevoli esempi di come la melodia di continuo produttiva sprizzi intorno a sé scintille di immagini, che nella loro varietà di colori, nel loro mutamento repentino, anzi nel loro folle precipitarsi, manifestano una forza totalmente estranea all'illusione epica e al suo tranquillo fluire. Dal punto di vista dell'*epos* questo mondo di immagini della lirica, disuguale e irregolare, è semplicemente da condannare: e questo certamente fecero i solenni rapsodi epici delle feste apollinee nell'età di Terpandro.

Nella poesia del canto popolare vediamo dunque il linguaggio teso al massimo *per imitare la musica*: perciò con Archiloco comincia un nuovo mondo di poesia, che nelle sue radici più profonde contraddice quello omerico. Con ciò abbiamo determinato l'unico rapporto possibile fra poesia e musica, fra parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto

cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica. In questo senso possiamo distinguere nella storia linguistica del popolo greco due correnti principali, a seconda che la lingua imiti il mondo dell'apparenza e delle immagini oppure il mondo della musica. Basta riflettere un po' più profondamente sulla differenza linguistica di colore, di costruzione sintattica e di materiale lessicale in Omero e in Pindaro, per comprendere il significato di questa antitesi; anzi in tal caso risulterà palmarmente chiaro che fra Omero e Pindaro debbono essere risuonate le *melodie orgiastiche del flauto di Olimpo*^[24] che all'epoca di Aristotele, in mezzo a una musica infinitamente più sviluppata, trascinavano ancora a un ebbro entusiasmo e che certamente con la loro azione originaria avevano stimolato all'imitazione tutti i mezzi di espressione poetici degli uomini di quel tempo. Ricordo qui un noto fenomeno dei nostri giorni, che suscita lo scandalo della nostra estetica. Noi sperimentiamo ogni volta come una sinfonia beethoveniana costringa i singoli ascoltatori a un discorso immaginoso, anche se un accostamento dei diversi mondi di immagini generati da un pezzo musicale apparirà veramente fantastico e variopinto, anzi contraddittorio: sfogare la propria povera arguzia in tali accostamenti, trascurando il fenomeno che è invece veramente degno di essere spiegato, è proprio nello stile di quell'estetica. Anzi, persino quando il musicista ha parlato di una composizione mediante immagini, per esempio quando ha designato una sinfonia come *pastorale* e un movimento come «scena in riva al ruscello», un altro come «allegra riunione di contadini», queste sono del pari soltanto rappresentazioni simboliche, nate dalla musica - e non già gli oggetti imitati dalla musica - rappresentazioni che per nessun verso ci possono istruire sul contenuto *dionisiaco* della musica, anzi che non hanno nessun valore esclusivo rispetto ad altre immagini. Questo processo per cui la musica si scarica in immagini, noi dobbiamo ora trasferirlo a una comunità popolare giovane e fresca, linguisticamente creativa, per giungere a intuire come nasca il canto popolare strofico e come l'intera facoltà del linguaggio venga eccitata dal nuovo principio dell'imitazione della musica.

Se dunque ci è dato considerare la poesia lirica come la fulgurazione imitativa della musica in immagini e concetti, possiamo ora domandarci: «come *appare* la musica nello specchio delle immagini e dei concetti?». *Essa appare come volontà*, intendendo la parola nel senso schopenhaueriano, cioè in antitesi alla disposizione estetica, puramente contemplativa e scevra di volontà. Qui occorre poi distinguere il più nettamente possibile il concetto dell'essenza da quello dell'apparenza: infatti, nella sua essenza, la musica non può essere volontà, poiché come tale sarebbe assolutamente da bandire dalla sfera dell'arte - la volontà invero è ciò che in sé non è estetico - ma essa appare come volontà. Giacché, per esprimere l'apparenza della musica in immagini, il lirico ha bisogno di tutti i moti della passione, dal sussurro dell'inclinazione fino al

tuonare della follia; spinto dall'impulso a parlare della musica mediante immagini apollinee, egli intende tutta la natura e sé in essa soltanto come eterno volere, desiderio, anelito.^[25] Ma in quanto interpreta la musica con immagini, egli stesso riposa nella tranquilla bonaccia della contemplazione apollinea, sebbene tutto ciò che egli contempla attraverso il *medium* della musica si agiti intorno a lui con moto incalzante e turbinoso. Anzi quando scorge se stesso attraverso lo stesso *medium*, la sua propria immagine gli si mostra nello stato di un sentimento insoddisfatto: il suo stesso volere, anelare, gemere, esultare è per lui un simbolo, con cui egli interpreta la musica. È questo il fenomeno del lirico: come genio apollineo egli interpreta la musica attraverso l'immagine della volontà, mentre egli stesso, completamente staccato dalla brama della volontà, è un puro e imperturbato occhio solare.

Tutta questa discussione si tiene ferma al principio che la lirica è altrettanto dipendente dallo spirito della musica, quanto la musica invece, nella sua assoluta illimitatezza, non *ha bisogno* dell'immagine e del concetto, ma solo li *tollera* accanto a sé. La poesia del lirico non può dire nulla che nella sua più immensa universalità e validità assoluta non sia stato già nella musica che costringe il lirico a parlare per immagini. Appunto perciò il simbolismo cosmico della musica non può essere in nessun modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza. Rispetto a tale sfera ogni apparenza è piuttosto soltanto un simbolo: quindi il *linguaggio* come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo tradurre all'esterno la più profonda interiorità della musica, ma rimarrà sempre, non appena si accinga a imitare la musica, solo in un contatto esteriore con la musica, mentre neanche con tutta l'eloquenza lirica potremo avvicinarci di un solo passo al senso più profondo di essa.

7^[26]

Dobbiamo ora chiamare in aiuto tutti i principi artistici fin qui discussi per raccapezzarci nel labirinto, dato che si deve designare con questo nome *l'origine della tragedia greca*. Penso di non affermare niente di assurdo dicendo che finora il problema di quest'origine non è stato ancora neanche posto seriamente, e tanto meno risolto, per quanto gli svolazzanti brandelli della tradizione antica siano stati già spesso cuciti e combinati assieme, e poi di nuovo lacerati. Questa tradizione ci dice con piena risolutezza *che la tragedia è sorta dal coro tragico*, e che originariamente essa

era soltanto coro e nient'altro che coro: donde ci viene l'obbligo di scrutare nel cuore di questo coro tragico come nel vero e proprio dramma originario, senza in qualche modo accontentarci delle frasi retoriche correnti - che esso era lo spettatore ideale o che doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena. Per quanto quest'ultima congettura, che per molti politici suona come assai elevata - quasi che nel coro popolare fosse rappresentata l'immutabile legge morale dei democratici Ateniesi, che avrebbe sempre avuto ragione delle trasgressioni e degli eccessi passionali dei re - possa essere raccomandata da una dichiarazione di Aristotele, essa non ha alcuna attinenza con la formazione originaria della tragedia, dato che da quelle origini puramente religiose rimane esclusa tutta la contrapposizione tra popolo e re, e in genere qualsiasi sfera politico-sociale. Ma anche riguardo alla forma classica del coro che ci è nota in Eschilo e Sofocle, a nostro parere è una bestemmia il parlare di un presentimento della «rappresentanza costituzionale del popolo», bestemmia della quale altri non si sono spaventati. Le costituzioni statali antiche non conoscono *in praxi* una rappresentanza costituzionale del popolo, ed è sperabile che neanche l'abbiano «presentita» nella loro tragedia.

Assai più celebre di questa interpretazione politica del coro è l'idea di A. W. Schlegel, che ci raccomanda di considerare il coro in certo senso come il compendio e l'estratto della folla degli spettatori, come lo «spettatore ideale». Questa opinione, confrontata con quella tradizione storica secondo cui la tragedia era originariamente solo coro, si rivela per ciò che è, ossia come un'affermazione rozza e non scientifica, ma brillante, [27] che però ha ricevuto il suo splendore solo dalla forma concentrata della sua espressione, dalla prevenzione prettamente germanica a favore di tutto ciò che viene detto «ideale», e dal nostro stupore momentaneo. Siamo cioè stupiti non appena confrontiamo con quel coro il pubblico di teatro a noi ben noto e ci domandiamo se sia mai possibile cavar fuori da questo pubblico, a forza di idealizzarlo, qualcosa di analogo al coro tragico. Intimamente lo neghiamo e ci meravigliamo poi tanto dell'arditezza dell'affermazione schlegeliana quanto della natura totalmente diversa del pubblico greco. Avevamo sempre creduto infatti che il vero spettatore, chiunque fosse, dovesse rimanere sempre consapevole di avere davanti a sé un'opera d'arte, non una realtà empirica, mentre il coro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze concrete. Il coro delle Oceanidi crede di vedere realmente davanti a sé il Titano Prometeo e ritiene se stesso altrettanto reale quanto il dio sulla scena. E questa sarebbe la specie di spettatore più alta e più pura, quella che ritiene Prometeo, come le Oceanidi, concretamente esistente e reale? E il segno dello spettatore ideale consisterebbe nel correre sulla scena e nel liberare il dio dai suoi tormenti? Avevamo creduto in un pubblico estetico e avevamo ritenuto il singolo spettatore tanto più dotato, quanto più fosse

in grado di intendere l'opera d'arte come arte, ossia esteticamente; ed ecco che la formula di Schlegel ci spiega come il perfetto spettatore ideale lasci agire su di sé il mondo della scena in un modo nient'affatto estetico, bensì corposamente empirico. Oh, questi Greci! sospiriamo: ci rovesciano tutta la nostra estetica! Ma abituati a ciò, ripetiamo il detto schlegeliano ogni volta che si viene a parlare del coro.

Tuttavia quella tradizione così esplicita parla qui contro Schlegel: il coro in sé, senza scena, cioè la forma primitiva della tragedia e quel coro di spettatori ideali non si conciliano fra loro. Che genere artistico sarebbe quello che fosse estratto dal concetto di spettatore, quasi che la vera forma di tale genere dovesse essere considerata lo «spettatore in sé»? Uno spettatore senza spettacolo è un controsenso. Temiamo che la nascita della tragedia non si possa spiegare né con la stima dell'intelligenza morale della massa, né con il concetto di uno spettatore senza spettacolo, e riteniamo questo problema troppo profondo per essere sia pure sfiorato da considerazioni così superficiali. Un'idea infinitamente più pregevole sul significato del coro era già stata manifestata, nella famosa prefazione alla *Sposa di Messina*, da Schiller, che considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica.

Schiller lotta contro l'idea comune del naturale, contro la pretesa comune dell'illusione nella poesia drammatica, con questo argomento capitale. Mentre in teatro il giorno stesso è solo un giorno artificiale, l'architettura è solo un'architettura simbolica e il linguaggio metrico presenta un carattere ideale, nel complesso regna pur sempre l'errore: non basta che si tolleri solo come una libertà poetica ciò che è invece l'essenza di ogni poesia. L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte. - Un tal modo di considerare, mi sembra, è quello per cui la nostra epoca, che si crede superiore, usa lo sprezzante epiteto di «pseudoidealismo». Io temo che siamo invece arrivati, con la nostra odierna venerazione del naturale e del reale, al polo opposto di ogni idealismo, cioè nel paese dei musei di figure di cera. Anche in essi c'è un'arte, come in certi romanzi di moda oggi: soltanto non ci si affligga con la pretesa che con quest'arte lo «pseudoidealismo» schilleriano-goethiano sia superato.

Certo è un terreno «ideale» quello su cui, secondo la giusta veduta di Schiller, suole muoversi il coro greco di Satiri, il coro della tragedia originaria; è un terreno molto al di sopra del sentiero reale dei mortali. Il Greco si è fabbricato per questo coro le impalcature aeree di un finto *stato di natura* e vi ha posto sopra finti *esseri naturali*. La tragedia si è sviluppata su questo fondamento e certo già per questo è stata fin dal principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà. Con tutto ciò non si

tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitatori. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che la tragedia cominci con lui, che attraverso lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è un fenomeno per noi tanto sorprendente, quanto lo è in genere la nascita della tragedia dal coro. Forse si può stabilire un punto di partenza per la nostra considerazione, se pongo l'affermazione che il Satiro, il finto essere naturale, sta rispetto all'uomo civile nello stesso rapporto in cui la musica dionisiaca sta rispetto alla civiltà. Di quest'ultima Richard Wagner dice che viene annullata dalla musica come il lume della lampada dalla luce del giorno. In ugual maniera, io credo, l'uomo civile greco si sentiva annullato al cospetto del coro dei Satiri: e l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiarne sentimento di unità che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia - lo dico sin d'ora - per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri, come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi.

Con questo coro trova consolazione il Greco profondo, dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più aspra, che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé - la vita.

L'estasi^[28] dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione - questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore, che non si decide

ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo - è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo dionisiaco. Ora non c'è consolazione che giovi, l'anelito si rivolge al di là di un mondo, dopo la morte, al di là degli stessi dèi, viene negata l'esistenza con il suo splendido riverbero negli dèi o in un al di là immortale. Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto.

Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca; nel mondo intermedio di questi compagni di Dioniso si esaurirono le esaltazioni dianzi descritte.[29]

8[30]

Tanto il Satiro quanto il pastore idillico dei tempi moderni sono prodotti di una nostalgia del primitivo e del naturale; ma con quale presa salda e impavida il Greco afferrò il suo uomo silvestre, e con quale timidezza e mollezza l'uomo moderno si trastullò invece con la carezzevole immagine di un pastore tenero, effeminato, che suona il flauto! La natura in cui non è stata ancora elaborata alcuna conoscenza, in cui i chiavistelli verso la civiltà non sono stati ancora forzati - ciò vide il Greco nel suo Satiro, che quindi per lui non coincideva ancora con la scimmia. Al contrario, esso era l'immagine primigenia dell'uomo, l'espressione delle sue emozioni più alte e forti, come zelatore esaltato, che la vicinanza del dio rapisce, come compagno compartecipe, in cui si ripete la sofferenza del dio, come annunciatore di una saggezza tratta dal seno più profondo della natura, come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura, che il Greco è abituato a considerare con reverente stupore.

Il Satiro era qualcosa di sublime e di divino: soprattutto così doveva apparire allo sguardo dolorosamente velato dell'uomo dionisiaco. Il pastore agghindato e falso lo avrebbe offeso: sui tratti scoperti, integri e grandiosi della natura il suo occhio indugiava in sublime appagamento; qui l'illusione della civiltà era cancellata dall'immagine originaria dell'uomo, qui si svelava l'uomo vero, il Satiro barbuto, che osannava al suo dio.

Davanti a lui l'uomo civile si raggrinziva in una bugiarda caricatura. Anche per questi inizi dell'arte tragica Schiller ha ragione: il coro è un muro vivo contro l'assalto della realtà, perché esso - il coro dei Satiri - riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile, che comunemente si considera come unica realtà. La sfera della poesia non si trova al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità, e appunto per ciò deve gettar via da sé l'ornamento menzognero di quella presunta realtà dell'uomo civile. Il contrasto fra questa effettiva verità di natura e la menzogna della civiltà, che si atteggia a unica realtà, è un contrasto simile a quello che sussiste fra il nucleo eterno delle cose, la cosa in sé, e tutto quanto il mondo apparente: e come la tragedia con la sua consolazione metafisica indica la vita eterna di quel nucleo dell'esistenza, in mezzo al continuo scomparire delle apparenze, così il simbolismo del coro dei Satiri esprime già in un'allegoria quel rapporto originario fra cosa in sé e apparenza. Il pastore idillico dell'uomo moderno è solo un'effigie della somma di illusioni della cultura, che vale per lui come natura; il Greco dionisiaco vuole la verità e la natura nella loro forza massima - e si vede trasformato per incanto in Satiro.[31]

Con tali stati d'animo e conoscenze tripudia la schiera esaltata dei seguaci di Dioniso: la loro potenza li trasforma ai loro stessi occhi, sicché essi immaginano di vedersi come restaurati genii naturali, come Satiri. La posteriore costituzione del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno naturale, nella quale comunque divenne poi necessaria una separazione fra spettatori dionisiaci e invasati da Dioniso. Senonché bisogna sempre tener presente che il pubblico della tragedia attica nel coro dell'orchestra ritrovava se stesso, e che in fondo non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri. Il detto di Schlegel deve ora dischiudersi a noi in un senso più profondo. Il coro è lo «spettatore ideale», in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena. Un pubblico di spettatori come lo conosciamo noi era sconosciuto ai Greci: nei loro teatri era possibile a chiunque, data la costruzione a terrazza, in archi concentrici, della parte riservata agli spettatori, *dominare dall'alto* propriamente tutto quanto il mondo culturale intorno a sé e immaginare, in sazia contemplazione, se stesso come coreuta. Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco: fenomeno che si può rendere chiarissimo mercé il processo dell'attore che, se ha vero talento, vede fluttuare davanti ai suoi occhi in modo quasi materialmente tangibile la figura del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua

volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri.[32] la potenza di questa visione è abbastanza forte da rendere lo sguardo apatico e insensibile all'impressione della «realtà», agli uomini colti seduti in giro sulle gradinate. La forma del teatro greco ricorda una valle di montagna solitaria: l'architettura della scena appare come una splendente immagine di nuvole, che le baccanti sciamanti per la montagna scorgono dall'alto, come la magnifica cornice, nel cui centro si rivela a loro l'immagine di Dioniso.

Quel fenomeno artistico originario, che mettiamo qui in campo per spiegare il coro della tragedia, suscita quasi scandalo per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari, mentre niente può essere più sicuro del fatto che il poeta è poeta solo in quanto si veda attorniato da figure che vivono e agiscono davanti a lui, e di cui egli scruta l'intima essenza.[33] A causa di una particolare debolezza del talento moderno, noi siamo inclini a rappresentarci il fenomeno estetico originario in maniera troppo complicata e astratta. Per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto. Per lui il carattere non è affatto un tutto composto da singoli tratti cercati qua e là e messi insieme, bensì una persona insistentemente viva davanti ai suoi occhi, che si distingue dall'uguale visione del pittore soltanto per il suo continuare a vivere e ad agire. Perché Omero descrive con tanta più evidenza di tutti gli altri poeti? Perché intuisce tanto di più. Noi parliamo di poesia in modo così astratto, perché siamo tutti di solito cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice; che soltanto si abbia la capacità di vedere di continuo un giuoco vivo e di vivere costantemente attornati da schiere di spiriti, e si è poeti; che soltanto si senta l'impulso a trasformare se stessi e a parlare immedesimati in altri corpi e in altre anime, e si è drammaturghi. L'eccitazione dionisiaca è in grado di comunicare a tutta una massa questo talento artistico, di vedersi cioè attorniato da una tale schiera di spiriti, con la quale essa sa di essere intimamente una. Questo processo del coro della tragedia è il fenomeno *drammatico* originario: vedere se stessi trasformati davanti a sé e agire poi come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, in un altro carattere. Questo processo sta all'inizio dello sviluppo del dramma. C'è qui qualcosa di diverso dal rapsodo, che non si fonde con le sue immagini, ma che, simile al pittore, le vede fuori di sé con occhio contemplante; qui c'è già un annullamento dell'individuo per l'ingresso in una natura estranea. E invero questo fenomeno si presenta in modo epidemico: tutta una schiera si sente a questa maniera ammaliata. Il ditirambo è perciò essenzialmente distinto da ogni altro canto corale. Le vergini che, con rami d'alloro in mano, muovono solennemente al tempio di Apollo, e intonano frattanto il canto della processione, rimangono quelle che sono e serbano il loro nome civile; il coro ditirambico è un coro di trasformati, in cui il passato civile e la posizione sociale sono

completamente dimenticati: essi sono diventati i servitori senza tempo del loro dio, viventi al di fuori di ogni sfera sociale. Tutto il resto della lirica corale dei Greci è soltanto un'enorme estensione del singolo cantore apollineo, mentre nel ditirambo ci sta innanzi una comunità di attori inconsci, che si considerano tra loro come trasformati.[34]

L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, *e come Satiro guarda a sua volta il dio*, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo.

Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini. Quelle parti corali di cui la tragedia è intrecciata sono dunque in certo modo la matrice di tutto il cosiddetto dialogo, cioè dell'intero mondo scenico, del vero e proprio dramma. Questo originario fondamento della tragedia diffonde, attraverso varie irradiazioni successive, quella visione del dramma, la quale è in tutto e per tutto apparenza di sogno e perciò di natura epica, ma che d'altra parte, come oggettivazione di uno stato dionisiaco, non rappresenta la liberazione apollinea nell'illusione, ma al contrario lo spezzarsi dell'individuo e il suo unificarsi con l'essere originario. Pertanto il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci, ed è quindi separato dall'*epos* come da un immenso abisso.

Il *coro* della tragedia greca, simbolo di tutta la massa dionisiacamente eccitata, trova in questa nostra concezione il suo pieno chiarimento. Mentre prima, abituati alla posizione del coro sulla scena moderna, specialmente del coro d'opera, non potevamo affatto comprendere come il coro tragico dei Greci potesse essere più antico, più originale, anzi più importante della stessa «azione» - come pure ci era stato tanto chiaramente tramandato mentre d'altra parte non riuscivamo a conciliare con quell'alta importanza e originalità tramandate il fatto che il coro fosse composto solo di esseri bassi e servili, anzi dapprima solo di Satiri di natura caprina; mentre l'orchestra davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, ecco che siamo ora giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica «realtà» è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola. Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò in eterno il coro *servente*: esso vede come questi, il dio, soffre e si glorifichi, e perciò non *agisce* esso stesso. Nonostante questa posizione, assolutamente servile di fronte al dio, esso è tuttavia l'espressione suprema, cioè dionisiaca della *natura*, e perciò nell'entusiasmo pronuncia, come questa, sentenze oracolari e di saggezza; come *partecipe della sofferenza* esso è

insieme il *saggio*, che annuncia la verità dal cuore del mondo. Così nasce allora quella figura fantastica, che appare così urtante, del Satiro saggio ed esaltato, il quale è insieme, in contrapposizione al dio, «l'uomo tonto»: immagine della natura e dei suoi istinti più forti, anzi simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte - musicista, poeta, danzatore e visionario in una sola persona.^[35]

Secondo questa concezione e secondo la tradizione *Dioniso*, il vero e proprio eroe scenico e centro della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente esistente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè in origine la tragedia è solo «coro» e non «dramma». Più tardi viene poi fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di presentare come visibile a chiunque la figura visionaria insieme alla cornice della trasfigurazione: con ciò comincia il «dramma» in senso stretto. Ora al coro ditirambico è affidato il compito di eccitare dionisiacamente l'animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l'eroe tragico appare sulla scena, non vedano già l'uomo grottescamente mascherato, bensì una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi. Immaginiamo Admeto mentre, in profonda meditazione, pensa alla moglie Alcesti recentemente scomparsa e si consuma tutto nel contemplarla in spirito. E quando di fronte a lui viene poi improvvisamente condotta, velata, un'immagine di donna di figura simile, di simile incedere, immaginiamo la sua improvvisa e tremante inquietudine, il suo impetuoso confronto, la sua persuasione istintiva, ed ecco che troviamo qualcosa di analogo al sentimento con cui lo spettatore dionisiacamente eccitato vedeva avanzarsi sulla scena il dio, nella cui sofferenza egli si era già immedesimato. Involontariamente egli trasferiva tutta l'immagine del dio, magicamente tremante davanti alla sua anima, in quella figura mascherata, dissolvendone la realtà, per così dire, nell'irrealtà di uno spirito. Questo è lo stato apollineo del sogno, in cui il mondo del giorno si vela e un nuovo mondo, più chiaro, più comprensibile, più afferrabile di quello e tuttavia più simile alle ombre, si crea di fronte al nostro occhio in continua vicenda. Corrispondentemente riconosciamo nella tragedia un profondo contrasto di stile: nella lirica dionisiaca del coro e d'altra parte nel mondo di sogno apollineo della scena, lingua, colore, mobilità, dinamica del discorso si distaccano come sfere di espressione completamente separate. Le apparenze apollinee in cui Dioniso si oggettiva non sono più «un mare eterno, un mutevole agitarsi, una vita ardente»,^[36] come lo è la musica del coro, non sono più quelle forze soltanto sentite, non condensate in immagini, in cui l'esaltato seguace di Dioniso avverte la vicinanza del dio: ora parla a lui, dalla scena, la chiarezza e la saldezza della raffigurazione epica, ora Dioniso non parla più per mezzo di forze, bensì come eroe epico, quasi con il linguaggio di Omero.

Tutto ciò che viene alla superficie nella parte apollinea della tragedia greca, nel dialogo, appare semplice, trasparente, bello. In questo senso il dialogo è un'immagine del Greco, la cui natura si manifesta nella danza, perché nella danza la forza massima è solo potenziale, ma si rivela nella flessuosità e magnificenza del movimento. Così la lingua degli eroi sofoclei ci sorprende per la sua apollinea determinatezza e chiarezza, sicché noi crediamo di penetrare subito fin nell'intimo fondo della loro essenza, con un certo stupore per il fatto che la via che giunge a questo fondo sia così breve. Ma se prescindiamo per un momento dal carattere dell'eroe che sale alla superficie e diventa visibile - carattere che in fondo non è nient'altro se non un'immagine luminosa proiettata su una parete scura, ossia in tutto e per tutto apparenza - e se penetriamo invece nel mito che si proietta in questi chiari riflessi, sperimentiamo improvvisamente un fenomeno che sta in rapporto inverso a un noto fenomeno ottico. Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate; inversamente, quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, insomma l'apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte. Solo in questo senso possiamo credere di comprendere rettamente il concetto serio e importante della «serenità greca»; mentre per tutte le vie e i sentieri del presente incontriamo invero il concetto falsamente inteso di questa serenità nel senso di un non minacciato benessere.

La figura più dolorosa della scena greca, lo sventurato *Edipo*, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile che è destinato all'errore e alla miseria nonostante la sua saggezza, ma che alla fine, in virtù del suo immenso soffrire, esercita intorno a sé un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua dipartita. L'uomo nobile non pecca, vuol dirci il profondo poeta. Perisca pure a causa del suo agire ogni legge, ogni ordine naturale e perfino il mondo morale: proprio da questo agire viene tracciato un superiore, magico cerchio di effetti, che fondano un nuovo mondo sulle rovine di quello vecchio crollato. Ciò vuol dirci il poeta, in quanto è insieme pensatore religioso: come poeta egli ci mostra in primo luogo un intreccio processuale mirabilmente aggrovigliato, che il giudice scioglie lentamente, nodo su nodo, provocando la propria rovina; la gioia genuinamente ellenica per questo scioglimento dialettico è così grande, che in tal modo spira su tutta l'opera un soffio di superiore serenità, smussando raccapriccianti presupposti di quel processo. Nell'*Edipo a Colono* incontriamo questa stessa serenità, ma elevata sino a una infinita trasfigurazione; contrapposta al vecchio che è oppresso da un eccesso di

miseria ed è abbandonato soltanto come *sofferente* a tutto ciò che lo colpisce - sta la serenità ultraterrena che s'irradia dalla sfera divina e ci accenna come l'eroe possa raggiungere, con il suo comportamento puramente passivo, la sua più alta attività, che si estende molto al di là della sua vita, mentre tutti i suoi sforzi consapevoli nella vita precedente l'avevano condotto solo alla passività. Così il nodo processuale della favola di Edipo, indissolubilmente aggrovigliato per l'occhio mortale, viene lentamente districato - e la più profonda gioia umana ci invade per questa divina analogia della dialettica. Ma se con questa spiegazione abbiamo reso giustizia al poeta, si può ancora domandare se in tal modo il contenuto del mito sia esaurito: e ora si vede che tutta la concezione del poeta non è niente altro se non appunto quell'immagine luminosa, che la natura risanatrice ci mostra dopo che abbiamo gettato uno sguardo nel baratro. Edipo, l'assassino di suo padre, il marito di sua madre, Edipo, che ha sciolto l'enigma della Sfinge! Che cosa ci dice la misteriosa triade di questi atti fatali? C'è un'antichissima credenza popolare, persiana in particolare, per cui un mago sapiente può nascere solo da un incesto: cosa che noi, riguardo a Edipo che scioglie l'enigma e sposa sua madre, dobbiamo subito interpretare nel senso che là dove mediante forze profetiche e magiche sono stati spezzati l'ordine del presente e del futuro, la rigida legge dell'individuazione e in genere il vero incantesimo della natura, deve essersi verificata in precedenza, come causa, una mostruosa trasgressione della natura - come in quel caso l'incesto; giacché come si potrebbe costringere la natura ad abbandonare i suoi segreti se non contrastandola vittoriosamente, ossia mediante ciò che è innaturale? Questa conoscenza la vedo impressa nella terribile triade dei destini di Edipo: lo stesso che scioglie l'enigma della natura - della Sfinge dalla duplice natura - deve anche violare, come assassino del padre e marito della madre, i più sacri ordinamenti naturali. Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su se stesso. «La punta della sapienza si rivolge contro il sapiente; la sapienza è un delitto contro la natura»: con queste terribili frasi ci apostrofa il mito, ma il poeta ellenico tocca come un raggio di sole la sublime e terribile colonna memnonica^[37] del mito, sicché esso comincia subitamente a risuonare - di melodie sofoclee!

Alla gloria della passività contrappongo ora la gloria dell'attività, che illumina il *Prometeo* di Eschilo. Ciò che a questo riguardo il pensatore Eschilo aveva da dirci, ciò che egli però come poeta con la sua immagine simbolica ci fa solo intuire, il giovane Goethe ha saputo svelarcelo nelle temerarie parole del suo Prometeo:

«Qui io resto, formo uomini
a mia immagine,
una stirpe che mi sia uguale,
per soffrire, per piangere,
per godere e per gioire,
e non curarsi di te,
come me!». [38]

L'uomo, crescendo ad altezza titanica, si conquista da sé la propria civiltà, costringendo gli dèi ad allearsi con lui, perché nella sua propria saggezza tiene in sua mano l'esistenza e i limiti di essa. La cosa più mirabile in questa poesia su Prometeo, che secondo il suo pensiero fondamentale è il vero e proprio inno dell'empietà, è la profonda tendenza eschilea alla *giustizia*: lo sconfinato dolore dell'«individuo» temerario da una parte, e la miseria divina, anzi il presentimento di un crepuscolo degli dèi dall'altra; la potenza di questi due mondi di dolore, che costringe alla riconciliazione, all'unificazione metafisica - tutto ciò ricorda nel modo più forte il nucleo e il principio della concezione del mondo eschilea, che vede troneggiare la Moira, come eterna giustizia, su dèi e uomini. Di fronte alla stupefacente arditezza con la quale Eschilo pone il mondo olimpico sulla sua bilancia della giustizia, dobbiamo immaginare che l'animo profondo del Greco trovava nei suoi misteri un sostrato incrollabilmente saldo del pensiero metafisico, e che tutti i suoi impulsi scettici potevano sfogarsi sugli dèi olimpici. L'artista greco in particolare avvertiva, riguardo a queste divinità, un oscuro senso di reciproca dipendenza, e questo sentimento è simboleggiato proprio nel *Prometeo* di Eschilo. L'artista titanico trovò in sé la caparbia fede di poter creare uomini o almeno di poter distruggere dèi olimpici: e ciò mediante la sua superiore sapienza, che era però costretto a scontare con un'eterna sofferenza. Il magnifico «potere» del grande genio, che anche con un dolore eterno è pagato troppo poco, l'aspro orgoglio dell'*artista* - questo è il contenuto e l'anima della poesia di Eschilo, mentre nel suo *Edipo* Sofocle intona come preludio il canto di vittoria del *santo*. Ma neanche con l'interpretazione che Eschilo ha dato del mito viene scandagliato il suo stupefacente abisso di terrore: anzi la gioia dell'artista per il divenire, la serenità del creare artistico, che sfida ogni sventura, sono soltanto una luminosa immagine di nuvole e di cielo, che si rispecchia in un nero lago di tristezza. La leggenda di Prometeo è proprietà originaria dell'intera comunità dei popoli ariani e un documento delle loro doti di profondità tragica; non mancherebbe anzi di verosimiglianza il dire che questo mito possiede per la natura ariana esattamente la stessa caratteristica importanza che il mito del peccato originale ha per la natura semitica, e che fra i due miti esiste un grado di parentela come tra fratello e sorella. Il presupposto del mito di Prometeo è lo sconfinato valore che un'umanità ingenua attribuisce al *fuoco*, come al vero palladio di ogni

civiltà ascendente: ma che l'uomo disponesse liberamente del fuoco e non lo ricevesse soltanto come un regalo del cielo, come folgore incendiaria o come vampa scottante del sole, apparve a quei contemplativi uomini arcaici come un sacrilegio, come una rapina ai danni della natura divina. E così il primo problema filosofico pone subito una penosa e insolubile contraddizione fra uomo e dio, e la sospinge come un macigno sulla soglia di ogni civiltà. La cosa migliore e più alta di cui l'umanità possa diventare partecipe, essa la conquista con un crimine, e deve poi accettarne le conseguenze, cioè l'intero flusso di dolori e di affanni, con cui i celesti offesi devono visitare il genere umano che nobilmente si sforza di ascendere: un pensiero crudo, che per la *dignità* conferita al crimine stranamente contrasta con il mito semitico del peccato originale, in cui la curiosità, il raggiro menzognero, la seducibilità, la lascivia, insomma una serie di affetti eminentemente femminili fu considerata come origine del male. Ciò che distingue la concezione ariana è l'elevata idea del *peccato attivo* come vera virtù prometeica: con questo si è trovato al tempo stesso il sostrato etico della tragedia pessimistica, inteso come *giustificazione* del male umano, cioè tanto della colpa umana quanto della sofferenza per essa meritata. La sventura nell'essenza delle cose - che l'ariano meditativo non è incline a negare con sofisticazioni - e la contraddizione nel cuore del mondo gli si rivelano come un intrecciarsi di mondi diversi, per esempio di uno divino e di uno umano, ciascuno dei quali nella sua individualità è legittimo, ma nella coesistenza con un'altra singolarità deve soffrire per la sua individuazione. Nell'eroico impulso dell'individuo verso l'universale, nel tentativo di oltrepassare la barriera dell'individuazione e di voler essere lui stesso l'*unica* essenza del mondo, egli patisce in sé la contraddizione originaria nascosta nelle cose, vale a dire commette un delitto e soffre. Così dagli ariani il delitto viene considerato maschio, dai semiti il peccato viene considerato femmina; come pure il crimine originale viene commesso dall'uomo e il peccato originale dalla donna. Dice del resto il coro delle streghe:

«Noi non guardiamo tanto pel sottile:
la donna lo fa con mille passi;
ma per quanto s'affretti,
l'uomo lo fa d'un balzo».[39]

Chi comprende l'intima essenza della leggenda di Prometeo - cioè la necessità del delitto imposta all'individuo che ha aspirazioni titaniche - dovrà in pari tempo sentire la non apollineità di questa concezione pessimistica; giacché Apollo vuole dar pace agli esseri singoli proprio col tracciare fra loro linee di confine e col richiamarle poi sempre di nuovo alla memoria, mediante i suoi precetti della conoscenza di sé e della misura,

come le più sacre leggi del mondo. Ma perché in questa tendenza apollinea la forma non si irrigidisse in egiziana durezza e freddezza, perché nello sforzo di prescrivere alla singola onda il suo corso e la sua sfera non si estinguesse il movimento di tutto il lago, l'alta marea del dionisiaco distrusse di tempo in tempo tutti quei piccoli circoli, in cui la «volontà» unilateralmente apollinea cercava di delimitare la greicità. La marea repentinamente gonfiatasi del dionisiaco prende allora sul suo dorso le singole piccole cime ondulate degli individui, come il fratello di Prometeo, il Titano Atlante, prendeva su di sé la terra. Questo impulso titanico a divenire per così dire l'Atlante di tutti i singoli e a portarli sul largo dorso sempre più in alto, sempre più lontano, è l'elemento comune fra il prometeico e il dionisiaco. Il Prometeo di Eschilo è sotto questo aspetto una maschera dionisiaca, mentre nella profonda tendenza alla giustizia già accennata Eschilo rivela a chi comprende la sua discendenza paterna da Apollo, dio dell'individuazione e dei limiti della giustizia. E così la duplice essenza del Prometeo eschileo, la sua natura insieme dionisiaca e apollinea, potrebbe essere espressa in formula astratta così: «Tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato».

Questo è il tuo mondo! Questo significa un mondo! -[40]

10[41]

È tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo Punico eroe presente in scena fu appunto Dioniso. Con la stessa sicurezza peraltro si può affermare che fino a Euripide Dioniso non cessò mai di essere l'eroe tragico, e che tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono soltanto maschere di quell'eroe originario. Che dietro a tutte queste maschere si nasconda una divinità, è l'unica ragione essenziale della tipica «idealità», così spesso ammirata, di quelle celebri figure. Non so chi ha sostenuto che tutti gli individui in quanto individui sono comici e pertanto non tragici: da ciò si potrebbe dedurre che i Greci in genere non *potevano* tollerare individui sulla scena tragica. Effettivamente sembra che essi abbiano sentite a questo modo, e in genere la distinzione e valutazione platonica dell'«idea» in antitesi all'«idolo», alla copia, è profondamente radicata nella natura greca. Ma per servirci della terminologia di Platone, sulle figure tragiche della scena ellenica si potrebbe all'incirca parlare così: l'unico[42] Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale. Quanto alle parole e alle azioni del dio che appare, egli rassomiglia a un individuo

che sbaglia, che lotta e che soffre; e che egli *appaia* in genere con questa epica determinatezza e chiarezza, è effetto dell'interprete di sogni Apollo, che con quella simbolica apparenza chiarisce al coro il suo stato dionisiaco. [43] Ma in verità quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus. Con ciò si significa che questo sbranamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni sofferenza, come qualcosa in sé detestabile. Dal sorriso di questo Dioniso sono nati gli dèi olimpici, dalle sue lacrime gli uomini. In quell'esistenza in quanto dio smembrato Dioniso ha la doppia natura di un demone crudele e selvaggio e di un dominatore mite e dolce. Ma la speranza degli epopti si appuntava su una rinascita di Dioniso, che noi dobbiamo ora presentire come la fine dell'individuazione: per la venuta di questo terzo Dioniso risuonava il fremente canto di giubilo degli epopti. E solo in questa speranza appare un raggio di gioia sul volto del mondo dilaniato, smembrato in individui: ciò è simboleggiato dal mito attraverso Demetra, immersa in eterna tristezza, che per la prima volta si *rallegra* di nuovo quando le si dice che può *ancora una volta* generare Dioniso. Nelle considerazioni citate abbiamo già riuniti tutti gli elementi di una visione del mondo profonda e pessimistica, e insieme con essi *una dottrina misterica della tragedia*: la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto ciò che esiste, la concezione dell'individuazione come causa prima del male, l'arte come lieta speranza che il dominio dell'individuazione possa essere spezzato, come presentimento di una ripristinata unità. -

È stato precedentemente accennato che l'*epos* omerico è la poesia della cultura olimpica, con cui essa ha intonato il suo canto di vittoria sui terrori per la lotta dei Titani. Ora, sotto il prepotente influsso della poesia tragica, i miti omerici rinascono trasformati, mostrando in questa metempsicosi che frattanto anche la cultura olimpica è stata vinta da una concezione del mondo ancora più profonda. Il caparbio Titano Prometeo ha annunciato al suo persecutore olimpico che un giorno un estremo pericolo minaccerà il suo dominio, se non si alleerà con lui al tempo giusto. In Eschilo vediamo l'alleanza di Zeus terrificato, trepidante per la sua fine, con il Titano. Così la precedente età dei Titani viene successivamente riportata dal Tartaro alla luce. La filosofia della natura selvaggia e nuda guarda con il volto scoperto della verità i miti del mondo omerico che le danzano innanzi: essi impallidiscono, tremano di fronte all'occhio lampeggiante di questa dea - finché il polso potente dell'artista dionisiaco non li costringe a servire la nuova divinità. La verità dionisiaca assume l'intera sfera del mito come simbolismo delle *proprie* conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei

misteri, ma sempre sotto l'antica veste mitica. Quale forza fu quella che liberò Prometeo dai suoi avvoltoi e trasformò il mito in veicolo di sapienza dionisiaca? Fu la forza erculea della musica, la quale, giunta nella tragedia alla sua suprema manifestazione, seppe interpretare il mito con nuovo, profondissimo significato. Già prima abbiamo caratterizzato in questo modo la più potente facoltà della musica. Giacché è destino di ogni mito di rattappirsi a poco a poco nella ristrettezza di una presunta realtà storica e di essere trattato da un'epoca posteriore come un evento unico, con pretese storiche. E i Greci erano già in pieno sulla via di trasformare con arbitrario acume tutto il loro sogno mitico di gioventù in un *evento giovanile* storico e prammatico. Giacché è questa la maniera in cui le religioni sogliono estinguersi: quando cioè, sotto gli occhi severi e razionali di un dogmatismo ortodosso, i presupposti mitici di una religione vengono sistematizzati come una somma conchiusa di avvenimenti storici e si comincia a difendere affannosamente la credibilità dei miti, opponendosi però a ogni loro ulteriore vita e sviluppo naturali; quando cioè il sentimento del mito si estingue e al suo posto subentra la pretesa della religione alla fondatezza storica.[44] Questo mito morente fu afferrato allora dal rinato genio della musica dionisiaca: e in mano sua esso fiorì ancora una volta, con colori quali non aveva mai mostrati, con un profumo che suscitava uno struggente presentimento di un mondo metafisico. Dopo quest'ultimo sfolgorio, esso reclinò, le sue foglie appassiscono, e subito i beffardi Luciani dell'antichità cercano di ghermire i fiori scoloriti e inariditi, portati via da tutti i venti. Con la tragedia il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva; si solleva ancora una volta, come un eroe ferito, e tutto il residuo di forza, e insieme la calma piena di saggezza del morente, gli arde nell'occhio con un ultimo, potente bagliore.

Che cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di costringere ancora una volta questo morente a servirti? Mori fra le tue braccia violente, e allora sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che come la scimmia di Ercole sapeva ormai soltanto adornarsi con l'antica pompa. E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avide mani tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo a una musica imitata e mascherata. E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo abbandonò te. Scova tutte le passioni dalla loro tana e racchiudile nel tuo cerchio magico, aguzza e lima per i discorsi dei tuoi eroi una dialettica sofistica - anche i tuoi eroi hanno solo passioni imitate e mascherate, e pronunciano solo discorsi imitati e mascherati.[45]

La tragedia greca però in modo diverso da tutti gli antichi generi d'arte affini: morì suicida, in seguito a un insolubile conflitto, dunque tragicamente, mentre tutti quegli altri scomparvero a tarda età con la morte più bella e tranquilla. Se infatti è conforme a uno stato naturale felice il dipartirsi dalla vita con una bella discendenza e senza spasimi, la fine di quei generi artistici antichi ci mostra un tale felice stato di natura: essi affondano lentamente, e davanti ai loro sguardi morenti sta già la loro figliolanza, più bella, che leva impazientemente il capo con atteggiamento ardito. Con la morte della tragedia greca si produsse invece un enorme vuoto, ovunque profondamente sentito. Come una volta ai tempi di Tiberio i naviganti greci udirono in vicinanza di un'isola solitaria lo sconvolgente grido: «il grande Pan è morto»,^[47] così per il mondo ellenico risuonò ora come un doloroso lamento: «la tragedia è morta! Anche la poesia è perduta con essa! Via, via, voi intristiti, smagriti epigoni! Via nell'Ade, perché possiate là saziarvi delle briciole dei passati maestri!».

Ma quando poi fiorì un nuovo genere d'arte, che venerava nella tragedia la sua precorritrice e maestra, si poté constatare con terrore che esso portava sì i lineamenti della madre, ma proprio quelli che essa aveva mostrati nella sua lunga lotta con la morte. Questa lotta con la morte la combattè *Euripide*; quel genere d'arte posteriore è noto come *commedia attica nuova*. In essa sopravvisse la forma degenerata della tragedia, in memoria della sua dipartita oltremodo laboriosa e violenta.

Dato questo nesso, è comprensibile l'appassionata inclinazione che i poeti della commedia nuova sentirono per Euripide; sicché non sorprende più il desiderio di Filemone, che si sarebbe voluto far impiccare subito solo per poter visitare Euripide agli inferi, purché si fosse potuto convincere che il defunto era ancora in possesso delle sue facoltà. Ma volendo determinare in tutta brevità, e senza la pretesa di dire con ciò qualcosa di esauriente, quello che Euripide aveva in comune con Menandro e Filemone, e che agiva per questi ultimi in modo così eccitante ed esemplare, è sufficiente dire che *lo spettatore* fu portato da Euripide sulla scena. Chi ha riconosciuto il materiale con cui i poeti tragici prometeici anteriori a Euripide plasmavano i loro eroi, e ha visto quanto era lungi da loro l'intenzione di portare in scena la maschera fedele della realtà, sarà anche in chiaro circa la tendenza totalmente differente di Euripide. Per opera sua l'uomo della vita quotidiana si spinse, dalla parte riservata agli spettatori, sulla scena; lo specchio,^[48] in cui prima venivano riflessi solo i tratti grandi e arditi, mostrò ora quella meticolosa fedeltà che riproduce coscienziosamente anche le linee non riuscite della natura. Odisseo, il tipico Greco dell'arte antica, si abbassò^[49] ora fra le mani dei nuovi poeti nella figura del greco, che in seguito rimase al centro dell'interesse drammatico come schiavo domestico bonario e scaltro. Ciò che Euripide si ascrive a merito nelle *Rane* di Aristofane,^[50] di aver cioè liberato coi suoi rimedi casalinghi l'arte tragica dalla sua pomposa corpulenza, lo si può

sentire soprattutto nei suoi eroi tragici. In sostanza lo spettatore vedeva e sentiva ora sulla scena euripidea il suo sosia, e si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene. Ma non ci si fermava a questo compiacimento: con Euripide gli spettatori imparavano essi stessi a parlare, e di ciò Euripide stesso si vanta nella gara con Eschilo,^[51] del fatto cioè che per merito suo il popolo aveva ora imparato a osservare, a discutere e a trarre conclusioni secondo tutte le regole e con le più furbe sofisticazioni. Con questo repentino capovolgimento del linguaggio pubblico, egli rese in genere possibile la commedia nuova. Giacché da allora in poi non fu più un segreto in che modo e con quali sentenze la vita quotidiana si potesse rappresentare sulla scena. Prendeva ora a parlare la mediocrità cittadina, su cui Euripide fondava tutte le sue speranze politiche, dopo che fino ad allora il carattere della lingua era stato determinato dal semidio nella tragedia e dal Satiro ebbro, a metà uomo, nella commedia. E così l'aristofanesco Euripide rileva a sua lode di aver rappresentato la vita e la pratica comune, nota, quotidiana, di cui ognuno era capace di giudicare. Se ora tutta la massa filosofava, con straordinaria accortezza amministrava terre e beni, e conduceva i suoi processi, ciò era merito di lui ed effetto della saggezza da lui inoculata al popolo.

A una massa siffattamente preparata e illuminata poteva rivolgersi ora la commedia nuova, per la quale Euripide è divenuto in un certo senso l'istruttore del coro; questa volta però era il coro degli spettatori che doveva impraticarsi. Non appena esso fu esercitato a cantare nella tonalità euripidea, sorse quel genere di spettacolo di tipo scacchistico, la commedia nuova, col suo continuo trionfo della furberia e della scaltrezza. Ma Euripide — l'istruttore del coro — veniva incessantemente esaltato: anzi ci si sarebbe ammazzati per imparare da lui ancora qualcosa, se non si fosse saputo che i poeti tragici erano altrettanto morti quanto la tragedia. Con essa peraltro il Greco aveva perduto la fede nella propria immortalità, non solo la fede in un passato ideale, ma anche la fede in un futuro ideale. L'espressione del noto epitaffio «in vecchiaia frivolo e capriccioso»^[52] vale anche per la tarda grecità. L'attimo, l'arguzia, la volubilità, il capriccio, sono le sue divinità supreme; predomina ora, almeno secondo i sentimenti, il quinto stato, quello dello schiavo: e se adesso in genere si può ancora parlare di «serenità greca», si tratta della serenità dello schiavo, che non sa assumere nessuna dura responsabilità, non sa aspirare a nulla di grande, non sa stimare nulla di passato o di futuro più altamente del presente. Fu questa illusione della «serenità greca» che tanto indignò le nature profonde e formidabili dei primi quattro secoli del cristianesimo: quella femminile fuga di fronte alla serietà e al terrore, quel vile appagarsi del comodo godimento apparve loro non solo spregevole, ma anche come il vero e proprio sentimento anticristiano. Ed è da attribuire al loro influsso, se la concezione dell'antichità greca che continuò a vivere per secoli mantenne con tenacia quasi invincibile quel^[53] colore roseo di serenità - come se non

ci fosse mai stato un sesto secolo con la sua nascita della tragedia, i suoi misteri, i suoi Pitagora^[54] ed Eraclito, anzi come se non fossero affatto esistite le opere d'arte della grande epoca, le quali pure - ciascuna per sé - non si possono affatto spiegare sulla base di un tale gusto di vivere e di una tale serenità da vecchi e da schiavi, e stanno a indicare, come ragione della loro esistenza, una concezione del mondo totalmente diversa.

Da quanto si è da ultimo affermato, che Euripide portò lo spettatore sulla scena, per rendere con ciò in pari tempo lo spettatore per la prima volta veramente capace di giudicare il dramma, nasce l'illusione che l'arte tragica più antica non sia mai uscita da un rapporto sbagliato con lo spettatore; e si potrebbe essere tentati di elogiare come un progresso rispetto a Sofocle la radicale tendenza di Euripide a stabilire un rapporto di corrispondenza fra opera d'arte e pubblico. Peraltro «pubblico» è solo una parola e nient'affatto una grandezza omogenea e in sé permanente. Onde verrebbe all'artista l'obbligo di acconciarsi a una forza che ha la sua consistenza solo nel numero? E se, per il suo ingegno e i suoi fini, egli si sente al di sopra di ciascuno di questi spettatori, come potrebbe sentire più stima per l'espressione comune di tutte queste capacità a lui subordinate che per il singolo spettatore relativamente dotatissimo? In verità nessun artista greco per tutta una lunga vita ha trattato il suo pubblico con maggiore temerarietà e sufficienza che non appunto Euripide: egli che, anche quando la massa gli si gettava ai piedi, con sublime caparbieta contrastava apertamente la propria tendenza, la stessa tendenza con la quale aveva vinto la massa. Se questo genio avesse avuto il minimo rispetto per il pandemonio del pubblico, sarebbe crollato sotto le mazzate dei suoi insuccessi ancor prima di giungere a metà della sua carriera. In base a questa considerazione possiamo vedere che la nostra formulazione, secondo cui Euripide portò lo spettatore sulla scena per renderlo veramente capace di giudicare, era soltanto una formulazione provvisoria, e che dobbiamo cercar di capire più profondamente la sua tendenza. Per contro è certo universalmente noto che Eschilo e Sofocle, durante la loro vita, anzi molto al di là di essa, godettero appieno del favore popolare, e che quindi per questi predecessori di Euripide non si può affatto parlare di una discordanza fra opera d'arte e pubblico. Che cosa gettò con tanta violenza questo dotatissimo artista, incessantemente spinto alla creazione, fuori della strada illuminata dal sole dei più grandi nomi di poeti e dal cielo sgombro di nuvole del favore popolare? Quale particolare riguardo per lo spettatore lo condusse contro lo spettatore? Come potè, per troppa stima del suo pubblico - spregiare il suo pubblico?

Euripide si sentiva come poeta - è questa la spiegazione dell'enigma ora ora esposto - molto al di sopra della massa, ma non al di sopra di due dei suoi spettatori: la massa la portò sulla scena, e quei due spettatori li rispettò come i soli giudici competenti e maestri di tutta la sua arte; seguendo le loro indicazioni e i loro ammonimenti, trasferì nelle anime dei

suoi eroi scenici tutto il mondo di sentimenti, di passioni e di esperienze che a ogni rappresentazione si erano fino allora insediati nei banchi degli spettatori come un coro invisibile; cedette alle loro esigenze quando, per questi caratteri nuovi, cercò anche la parola nuova e l'accento nuovo; soltanto nelle loro voci sentì i giudizi validi sulla sua creazione, come pure l'incoraggiamento e la promessa di vittoria, quando si vedeva nuovamente condannato dal tribunale del pubblico.

Di questi due spettatori uno è - Euripide stesso, Euripide *come pensatore*, non come poeta. Di lui si potrebbe dire che la straordinaria ricchezza del suo talento critico, similmente a quanto avviene in Lessing, abbia se non generato, tuttavia continuamente fecondato un impulso creativo e artistico secondario. Con questo talento, con tutta la chiarezza e la prontezza del suo pensiero critico, Euripide si era seduto in teatro e si era sforzato di riconoscere daccapo nei capolavori dei suoi grandi predecessori tratto su tratto, linea su linea, come in dipinti oscuratisi. E al riguardo gli era poi accaduto quello che a chiunque sia iniziato ai più profondi misteri della tragedia eschilea non può riuscire inaspettato: egli scorre in ogni tratto e in ogni linea qualcosa di incommensurabile, una certa ingannevole determinatezza e insieme una enigmatica profondità, anzi un'infinità dello sfondo. La figura più chiara aveva ancor sempre dietro di sé una coda di cometa, che sembrava accennare a qualcosa di incerto e non rischiarabile. La stessa luce crepuscolare avvolgeva la struttura del dramma, specialmente il significato del coro. E quanto incerta rimase per lui la soluzione dei problemi etici! Quanto problematica la trattazione dei miti! Quanto sproporzionata la ripartizione della felicità e dell'infelicità! Perfino nella lingua della tragedia antica c'era per lui molto di urtante, o almeno di enigmatico; in particolare egli trovava troppa pompa per situazioni semplici, troppe metafore e forzature rispetto alla semplicità dei caratteri. Così egli sedette in teatro, stillandosi inquietamente il cervello, e da spettatore confessò a se stesso di non capire i suoi grandi predecessori. Ma poiché l'intelletto era da lui considerato la vera e propria radice di ogni godimento e creazione,^[55] dovette guardarsi intorno e chiedere se dunque nessuno pensasse come lui ed ammettesse ugualmente quell'incommensurabilità. Ma la moltitudine, e con essa i migliori individui ebbero per lui solo un sorriso diffidente; nessuno tuttavia gli seppe spiegare perché, di fronte ai suoi dubbi e alle sue obiezioni, i grandi maestri rimanevano comunque nel giusto. E in questo stato tormentoso egli trovò *l'altro spettatore*, che non capiva la tragedia e perciò non l'apprezzava. In lega con costui, egli poté osare di uscire dal suo isolamento e iniziare l'immane lotta contro le opere d'arte di Eschilo e Sofocle - non con scritti polemici, bensì come poeta drammatico che contrappone la *sua* concezione della tragedia a quella tramandata. -

Prima di chiamare per nome quest'altro spettatore, sostiamo ora un momento per richiamarci alla memoria l'impressione dianzi descritta di dissidio e di incommensurabilità nella natura stessa della tragedia eschilea. Pensiamo al nostro proprio stupore di fronte al *coro* e all'*eroe tragico* di questa tragedia, due elementi che non abbiamo saputo accordare né con la nostra esperienza né con la tradizione - finché abbiamo ritrovato quella stessa duplicità come origine ed essenza della tragedia greca, in quanto espressione di due impulsi artistici intrecciati fra loro, l'*apollineo* e il *dionisiaco*.

Eliminare dalla tragedia quell'elemento dionisiaco originario e onnipotente, ed edificarla in modo puro e a nuovo su un'arte, un costume e una concezione del mondo non dionisiaci - è questa la tendenza di Euripide, che ci si svela ora in chiara luce.

Nella sera della sua vita Euripide stesso presentò ai suoi contemporanei nel modo più incisivo, con un mito, la questione del valore e del significato di questa tendenza. Deve in genere sussistere il dionisiaco? Non è da estirpare a forza dalla terra ellenica? Certo, ci dice il poeta, purché fosse possibile; ma il dio Dioniso è troppo potente:[56] l'avversario più avveduto - come Penteo nelle *Baccanti* - viene insospettatamente incantato da lui e con questo incantesimo corre poi incontro al suo destino. Il giudizio dei due vecchi Cadmo e Tiresia sembra essere anche il giudizio del vecchio poeta: la riflessione degli individui più accorti non riesce a rovesciare quelle antiche tradizioni popolari, quella venerazione di Dioniso che eternamente si propaga, anzi di fronte a tali forze miracolose conviene mostrare almeno una partecipazione diplomaticamente prudente: con ciò comunque è ancora possibile che il dio si scandalizzi di un interessamento così tiepido e trasformi infine il diplomatico - come qui Cadmo - in un drago. Questo ci dice un poeta che con forza eroica si è opposto per tutta una lunga vita a Dioniso - al fine di chiudere la sua carriera, quando la vita è al termine, con una glorificazione del suo avversario e il proprio suicidio, simile a uno che sia preso dalle vertigini e che, solo per sfuggire all'orribile e non più tollerabile turbamento, si precipiti da una torre. Quella tragedia è una sconfessione della possibilità di realizzare la sua tendenza, ma ahimè! essa era già stata realizzata![57] Il miracolo era accaduto: quando il poeta ritrattò, la sua tendenza aveva già vinto. Dioniso era già stato cacciato dalla scena tragica, cacciato da una potenza demonica che parlava per bocca di Euripide. Anche Euripide era in certo senso solo maschera: la divinità che parlava per sua bocca non era Dioniso e neanche Apollo, bensì un demone di recentissima nascita, chiamato *Socrate*. [58] È questo il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte della tragedia greca perì a causa di esso. [59] Per quanto Euripide cerchi poi di consolarci con la sua

ritrattazione, non ci riesce: il più magnifico dei templi giace in rovina; a che ci giova il lamento del distruttore e la sua confessione che quello era stato il più bello di tutti i templi? E anche se Euripide è stato per punizione trasformato in drago dai giudici d'arte di tutti i tempi - chi potrebbe essere soddisfatto di questo miserabile compenso?

Avviciniamoci ora a quella tendenza *socratica*, con l'aiuto della quale Euripide lottò e vinse contro la tragedia eschilea.

Quale scopo - così dobbiamo ora domandarci — poteva mai avere, nell'altissima idealità della sua attuazione, l'intenzione di Euripide di fondare il dramma soltanto su ciò che non è dionisiaco? Quale forma di dramma restava ancora, se esso non doveva essere generato nel grembo della musica, nella misteriosa luce crepuscolare del dionisiaco? Solo l'*epos dramatizzato*, che è un dominio artistico apollineo in cui tuttavia l'effetto tragico è irraggiungibile. Ciò che qui conta non è il contenuto degli avvenimenti rappresentati; vorrei anzi affermare che a Goethe sarebbe stato impossibile rendere commovente in senso tragico, nella sua progettata *Nausicaa*, il suicidio di quell'essere idillico, che doveva chiudere il quinto atto. A tal punto è straordinario il potere dell'epico-apollineo, che esso riesce a trasformare per incanto sotto i nostri occhi le cose più orrende con il piacere per l'illusione e la liberazione per mezzo dell'illusione. Il poeta dell'*epos* drammatico non può fondersi appieno con le sue immagini, nella stessa misura in cui non lo può il rapsodo epico: egli è ancor sempre contemplazione calma e immota, che guarda con occhi lontani e che vede le immagini *davanti* a sé. In questo *epos* dramatizzato l'attore rimane nella più profonda essenza ancora rapsodo; tutte le sue azioni sono consacrate da un sognare interiore, sicché egli non è mai completamente attore.^[60]

Ma in qual rapporto sta, rispetto a questo ideale del dramma apollineo, il dramma euripideo? Nello stesso rapporto in cui, rispetto al rapsodo solenne dell'epoca antica, sta quel giovane rapsodo che nello *Jone* di Platone così descrive il suo essere: «Quando dico qualcosa di triste, gli occhi mi si riempiono di lagrime; se invece quello che dico è terribile e orrendo, allora mi si rizzano i capelli in testa per lo spavento e il cuore mi batte forte». Qui non notiamo più nulla di quell'epico perdersi nell'illusione, della freddezza scavra di passione del vero attore, che, proprio nella sua massima attività, è tutto illusione e piacere per l'illusione. Euripide è l'attore col cuore che martella, coi capelli ritti; abbozza il piano come pensatore socratico, lo attua come attore appassionato. Puro artista non lo è né nell'abbozzare né nel realizzare. Così il dramma euripideo è una cosa insieme triste e focosa, ugualmente capace di agghiacciare e di infiammare; per esso è impossibile raggiungere l'effetto apollineo dell'*epos*, mentre d'altra parte si è liberato il più possibile degli elementi dionisiaci e ora ha bisogno, per esercitare comunque un effetto, di nuovi mezzi di

eccitamento, che però non possono più trovarsi nella sfera dei due soli impulsi artistici, l'apollineo e il dionisiaco. Questi mezzi di eccitamento sono *pensieri* freddi e paradossali - in luogo delle intuizioni apollinee - e *passioni* roventi - in luogo delle estasi dionisiache - e più precisamente, pensieri e passioni imitati in modo estremamente realistico, nient'affatto immersi nell'etere dell'arte.

Se abbiamo dunque riconosciuto che Euripide non riuscì in genere a fondare il dramma soltanto sull'apollineo, che anzi la sua tendenza antidionisiaca si svìò in una tendenza naturalistica e non artistica, potremo ormai avvicinarci all'essenza del *socratismo estetico*, la cui legge suprema suona a un dipresso: «Tutto deve essere razionale per essere bello», come proposizione parallela al principio socratico: «solo chi sa è virtuoso». [61] Con questo canone alla mano Euripide misurò ogni particolare, rettificandolo secondo tale legge: la lingua, i caratteri, la costruzione drammaturgica, la musica corale. Ciò che noi sogliamo tanto spesso imputare a Euripide come difetto e regresso poetico in confronto alla tragedia sofoclea, è per lo più il prodotto di quell'incalzante processo critico, di quella temeraria razionalità. Come esempio della produttività di quel metodo razionalistico ci può servire il *prologo* euripideo. Niente può essere più contrastante con la nostra tecnica scenica di quanto lo sia il prologo nel dramma di Euripide. Che un singolo personaggio si presenti all'inizio del dramma e racconti chi è, che cosa precede l'azione, che cosa è accaduto finora, e anche che cosa accadrà nel corso del dramma, è un modo di procedere che un poeta drammatico moderno designerebbe come una petulante e imperdonabile rinuncia all'effetto della tensione. Si sa già tutto quello che accadrà; chi vorrà attendere che questo realmente accada, dato che qui in nessun modo si presenta lo stimolante rapporto fra un sogno profetico e una realtà che si verificherà più tardi? Euripide rifletteva in modo tutto diverso. L'effetto della tragedia non era basato mai sulla tensione epica, sull'eccitante incertezza circa quello che sarebbe avvenuto ora e quello che sarebbe avvenuto dopo, ma piuttosto su quelle grandi scene retorico-liriche, in cui la passione e la dialettica del protagonista si gonfiavano in un fiume largo e potente. Tutto disponeva al *pathos*, non all'azione: e ciò che non disponeva al *pathos* era considerato riprovevole. Peraltro ciò che più fortemente ostacola l'abbandonarsi con pieno godimento a tali scene, è un anello che manca all'ascoltatore, una lacuna nel tessuto dell'antefatto; finché l'ascoltatore deve ancora calcolare che cosa significhi questo o quel personaggio, quali presupposti abbia questo o quel conflitto di inclinazioni e di scopi, per lui non è ancora possibile immergersi pienamente nei dolori e nelle azioni dei protagonisti, soffrire e temere affannosamente con loro. La tragedia eschileo-sofoclea impiegava i mezzi artistici più ingegnosi per dare come per caso in mano allo spettatore, nelle prime scene, tutti i fili necessari alla comprensione: in tale caratteristica si conferma quella maestria che per così dire maschera e fa

apparire come casuale ciò che è formalmente *necessario*. Tuttavia Euripide credette di notare che, durante quelle prime scene, lo spettatore era in particolare agitazione per risolvere il problemino d'aritmetica dell'antefatto, sicché le bellezze artistiche e il *pathos* dell'esposizione andavano per lui perduti. Perciò pose il prologo ancor prima dell'esposizione, mettendolo in bocca a un personaggio in cui si potesse aver fiducia: spesso una divinità doveva in certo modo garantire al pubblico lo svolgimento della tragedia e togliere ogni dubbio sulla realtà del mito, in maniera simile a quella in cui Descartes poté dimostrare la realtà del mondo empirico solo appellandosi alla veridicità di Dio e alla sua incapacità di mentire. Della stessa veridicità divina Euripide ha bisogno di nuovo a chiusura del suo dramma, per assicurare il pubblico circa l'avvenire dei suoi eroi: è questo il compito del famigerato *deus ex machina*. Tra il prologo e l'epilogo epici si trova il presente drammatico-lirico, il «dramma» vero e proprio.

Così Euripide è come poeta soprattutto l'eco delle sue cognizioni coscienti; e proprio ciò gli conferisce una posizione tanto memorabile nella storia dell'arte greca. Riguardo alla sua attività critica e creativa egli deve aver avuto spesso l'impressione come di dover far vivere per il dramma l'inizio dello scritto di Anassagora, le cui prime parole suonano: «al principio tutto era mescolato, poi venne l'intelletto e creò ordine».[62] E se col suo *nus* Anassagora apparve fra i filosofi come il primo sobrio fra individui tutti ebbri, anche Euripide può aver concepito con un'immagine simile il suo rapporto con gli altri poeti della tragedia. Finché l'unico ordinatore e reggitore del tutto, il *nus*, era ancora escluso dal creare artistico, tutto rimaneva sempre in un caos originario; così dovette giudicare Euripide, così lui, il primo poeta «sobrio», dovette condannare i poeti «ebberi». Ciò che Sofocle disse di Eschilo, che egli faceva il giusto benché inconsciamente, non fu certo detto nel senso di Euripide, il quale avrebbe fatto valere solo questo, che Eschilo, *poiché* creava inconsciamente, non creava il giusto. Anche il divino Platone parla per lo più solo ironicamente della facoltà creativa del poeta, quando essa non sia una conoscenza consapevole, e la parifica alla dote dell'indovino e dell'interprete di sogni; il poeta non sarebbe capace di poetare prima di essere divenuto incosciente e prima che non si ritrovi più in lui alcuna traccia di intelletto.[63] Euripide si accinse a mostrare al mondo, come anche fece Platone, l'opposto del poeta «irragionevole»; il suo principio estetico «tutto deve essere cosciente per essere bello» è, come ho detto, la proposizione parallela al precetto socratico «tutto deve essere cosciente per essere buono». Per conseguenza Euripide può essere da noi considerato come il poeta del socratismo estetico. Ma Socrate era quel *secondo spettatore* che non capiva la tragedia antica e perciò non l'apprezzava; in lega con lui Euripide osò essere l'araldo di una nuova creazione artistica. Se a causa di essa la tragedia antica però, il principio

micidiale fu dunque il socratismo estetico; in quanto peraltro la lotta era rivolta contro il dionisiaco dell'arte antica, riconosciamo in Socrate l'avversario di Dioniso, il nuovo Orfeo che si leva contro Dioniso e, benché destinato a essere dilaniato dalle Menadi del tribunale ateniese, costringe alla fuga lo stesso potentissimo dio. Quest'ultimo, come nel tempo in cui era fuggito di fronte al re degli Edoni Licurgo, si salva nelle profondità del mare, cioè nei flutti mistici di un culto segreto, che a poco a poco invaderà il mondo intero.

13

Che Socrate avesse uno stretto legame di tendenza con Euripide, non sfuggì all'antichità in quel tempo; e l'espressione più eloquente di questo fiuto felice è quella leggenda^[64] circolante ad Atene, secondo cui Socrate usava aiutare Euripide a poetare. Dai partigiani del «buon tempo antico» i due nomi venivano pronunciati assieme, quando si trattava di enumerare i presunti corruttori del popolo: dal loro influsso seguiva che l'antica e quadrata valentia di corpo e d'animo, degna di Maratona, fosse sempre più sacrificata a un dubbio razionalismo, nel progressivo intristimento delle forze fisiche e spirituali. In questo tono, mezzo di sdegno e mezzo di disprezzo, la commedia aristofanica suole parlare di quegli uomini, con terrore dei moderni, che rinunciano volentieri a Euripide, ma non smettono mai di meravigliarsi del fatto che Socrate appaia in Aristofane come il primo e supremo *sofista*, come lo specchio e il compendio di tutte le aspirazione sofistiche. Contro di ciò rimane un'unica consolazione, quella di mettere alla berlina Aristofane stesso come un licenzioso e bugiardo Alcibiade della poesia. Senza prendere a questo punto la difesa dei profondi istinti di Aristofane contro tali attacchi, proseguo a dimostrare, in base al sentimento antico, la stretta connessione fra Socrate ed Euripide; in questo senso è da ricordare specialmente che Socrate, come avversario dell'arte tragica, si asteneva dal frequentare la tragedia, mettendosi fra gli spettatori soltanto quando veniva rappresentato un nuovo dramma di Euripide. Famosissimo è comunque l'accostamento dei due nomi nel responso dell'oracolo delfico, che indicava Socrate come il più saggio fra gli uomini, ma pronunciava insieme il giudizio che a Euripide spettava il secondo premio nella gara della saggezza.

Come terzo in questa graduatoria era nominato Sofocle; proprio lui, che poté vantarsi nei confronti di Eschilo di fare il giusto, e di farlo perché *sapeva* che cosa fosse il giusto. Evidentemente è proprio il grado di chiarezza di questo *sapere* ciò che distingue in comune quei tre uomini come i tre «sapianti» del loro tempo.

Ma la parola più acuta per quella nuova e inaudita stima del sapere e dell'intelligenza la pronunciò Socrate, quando trovò di essere Punico che ammettesse di *non saper niente*; mentre, nelle sue peregrinazioni critiche per Atene, egli incontrava dappertutto, parlando con i maggiori statisti, oratori, poeti e artisti, la presunzione del sapere. Vide con stupore che tutte quelle celebrità non avevano un'idea giusta e sicura neanche della loro professione, e che la esercitavano solo per istinto. «Solo per istinto»: con questa espressione tocchiamo il cuore e il centro della tendenza socratica. Con essa il socratismo condanna tanto l'arte vigente quanto l'etica vigente: dovunque esso volga i suoi sguardi indagatori, vede la mancanza di intelligenza e la potenza dell'illusione, e da questa mancanza deduce l'intima assurdità e riprovevolezza di quanto esiste nel presente. Partendo da questo punto, Socrate credette di dover correggere l'esistenza: egli, come individuo isolato, entra con aria di sprezzo e di superiorità, quale precursore di una cultura, di un'arte e di una morale di tutt'altra specie, in un mondo dove ascriveremmo a nostra massima fortuna il riuscire a coglierne con venerazione un frammento.

È questa l'enorme perplessità che ci prende ogni volta di fronte a Socrate, e che ogni volta ci sprona a riconoscere il senso e il fine di questa problematicissima apparizione dell'antichità. Chi è costui, che osa da solo negare la natura greca, quella che attraverso Omero, Pindaro ed Eschilo, attraverso Fidia, attraverso Pericle, attraverso la Pizia e Dioniso, attraverso l'abisso più profondo e la cima più alta è sicura della nostra stupefatta adorazione? Quale forza demonica è questa, che può ardire di rovesciare nella polvere un tale filtro incantato? Quale semidio è questo, a cui il coro degli spiriti dei più nobili fra gli uomini deve gridare: «Ahi! Ahi! Tu lo hai distrutto, il bel mondo, con polso possente; esso precipita, esso rovina!».

Una chiave per spiegare la natura di Socrate ci viene offerta da quel miracoloso fenomeno che viene indicato come «demone di Socrate». In situazioni particolari, in cui il suo prodigioso intelletto vacillava, egli trovava un saldo sostegno grazie a una voce divina che in tali momenti si faceva udire. Questa voce, quando viene, *dissuade* sempre. La saggezza istintiva si mostra in questa natura assolutamente abnorme soltanto per contrastare qua e là, *ostacolandolo*, il conoscere cosciente. Mentre in tutti gli uomini produttivi l'istinto è proprio la forza creativa e affermativa, e la coscienza si comporta in maniera critica e dissuadente, in Socrate l'istinto si trasforma in un critico, la coscienza in una creatrice - una vera mostruosità *per defectum*! Più precisamente noi scorgiamo qui un mostruoso *defectus* di ogni disposizione mistica, sicché Socrate sarebbe da definire come l'individuo specificamente *non mistico*, in cui la natura logica, per una superfetazione, è sviluppata in modo tanto eccessivo quanto lo è quella sapienza istintiva nel mistico. Ma d'altra parte a quell'istinto logico che si manifestava in Socrate era totalmente negato il volgersi contro se stesso; in quello sfrenato sgorgare esso mostra una

naturale veemenza, quale incontriamo, con nostra agghiacciante sorpresa, solo nelle più grandi forze istintive. Chi attraverso gli scritti di Platone ha rintracciato anche soltanto un soffio di quella divina ingenuità e sicurezza dell'indirizzo di vita socratico, sentirà anche come l'immane ruota che muove il socratismo logico è in azione per così dire *al di là* di Socrate, e come essa debba essere contemplata attraverso Socrate come attraverso un'ombra. Che tuttavia egli stesso presagisse questo rapporto, si manifesta nella serietà dignitosa con cui egli fece valere dappertutto, e perfino davanti ai suoi giudici, la sua vocazione divina. Confutarlo in ciò era in fondo tanto impossibile quanto approvare la sua influenza dissolutrice degli istinti. Per questo insolubile conflitto si offriva, una volta che egli era stato tratto davanti al tribunale dello Stato greco, un'unica forma di condanna, l'esilio; lo si sarebbe potuto mandar fuori dai confini, come qualcosa di assolutamente enigmatico, inclassificabile, inesplicabile, senza che mai la posterità potesse avere il diritto di tacciare gli Ateniesi di un'azione ignominiosa. Ma che per lui fosse sentenziata la morte e non soltanto l'esilio, sembra che lo abbia voluto, con piena chiarezza e senza il naturale brivido di fronte alla morte, lo stesso Socrate: andò incontro alla morte con quella stessa calma con cui, secondo la descrizione di Platone, [65] egli lasciò il simposio, ultimo dei bevitori, al primo albeggiare, per cominciare un nuovo giorno, mentre dietro a lui rimanevano, sui sedili e in terra, i convitati addormentati, per sognare di Socrate, il vero erotico. *Il Socrate morente* divenne l'ideale nuovo, mai prima contemplato, della gioventù nobile greca: prima di tutti Platone, il tipico giovane ellenico, si gettò ai piedi di quest'immagine con tutta l'ardente dedizione della sua anima entusiastica.

14

Immaginiamo ora l'unico grande occhio di Ciclope di Socrate puntato sulla tragedia, quell'occhio in cui non arse mai la dolce follia dell'entusiasmo artistico - immaginiamo come a quell'occhio fosse interdetto di guardare con pieno diletto negli abissi dionisiaci - che cosa propriamente doveva scorgere nella «sublime e celebratissima» arte tragica, come Platone la chiama? Qualcosa di assolutamente irrazionale, con cause che sembravano essere senza effetti ed effetti che sembravano essere senza cause; inoltre il tutto era così variopinto e vario, che a un'indole assennata doveva riuscire ripugnante, mentre per le anime eccitabili e sensibili era una miccia pericolosa. Sappiamo qual era l'unico genere di arte poetica che fosse da lui compreso, la *favola esopica*; e ciò avveniva certo con quella sorridente condiscendenza con cui l'onesto e buon Gellert canta, nella favola dell'ape e della gallina, l'elogio della

«Tu vedi in me a che cosa serve,
A chi non possiede molto intelletto,
Dire la verità con un'immagine».[66]

Peraltro a Socrate l'arte tragica non sembrava neanche «dire la verità», a prescindere dal fatto che essa si rivolge a chi «non possiede molto intelletto», quindi non al filosofo: un duplice motivo per rimanerne lontani. Come Platone, egli la annoverava fra le arti lusingatrici, che rappresentano solo il piacevole, non l'utile, ed esigea perciò dai suoi discepoli astinenza e rigoroso distacco da tali antifilosofici allettamenti; con successo tale, che il giovane poeta tragico Platone, per poter divenire scolaro di Socrate, per prima cosa bruciò le sue poesie. Ma dove inclinazioni invincibili lottarono contro le massime socratiche, la forza di queste ultime, insieme alla violenza di quel prodigioso carattere, fu tuttavia abbastanza grande da spingere la poesia stessa su posizioni nuove e fino allora sconosciute.

Un esempio ne è il sunnominato Platone: egli, che nel condannare la tragedia e l'arte in genere non rimase certo indietro all'ingenuo cinismo del suo maestro, dovette tuttavia creare per assoluta necessità artistica una forma d'arte che è intimamente affine proprio alle forme d'arte vigenti da lui rigettate. Il principale rimprovero che Platone poteva muovere all'arte precedente - che essa fosse imitazione di un simulacro, e dunque appartenesse a una sfera ancora più bassa del mondo empirico - egli non aveva soprattutto il diritto di rivolgerlo contro la nuova opera d'arte: e così vediamo Platone che si sforza di trascendere la realtà e di rappresentare l'idea che sta alla base di questa pseudorealtà. Ma con ciò il pensatore Platone era arrivato con un rigiro proprio là dove come poeta era sempre stato di casa, e da dove Sofocle e tutta l'arte più antica protestavano solennemente contro quel rimprovero. Se la tragedia aveva assorbito in sé tutti i generi d'arte precedenti, la stessa cosa si può d'altro canto dire, secondo una diversa prospettiva, del dialogo platonico, che, prodotto dalla mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti, è sospeso a metà fra narrazione, lirica, dramma, fra prosa e poesia, e ha quindi anche infranto la rigorosa legge più antica della forma linguistica unitaria. Su questa via sono andati ancora oltre gli scrittori *cinici*, che nella più grande promiscuità di stile, nell'oscillare in qua e in là tra forme prosaiche e metriche, hanno anche dato l'immagine letteraria del «Socrate delirante» che usavano rappresentare nella vita. Il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la poesia antica naufraga si salvò con tutte le sue creature: stipate in uno stretto spazio e paurosamente sottomesse all'unico timoniere Socrate,

entrarono ora in un nuovo mondo, che non potè mai saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo. Realmente Platone ha fornito a tutta la posterità il modello di una nuova forma d'arte, il modello del *romanzo*: questo si può definire come una favola esopica infinitamente sviluppata, in cui la poesia vive rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto gerarchico simile a quello in cui per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia, cioè come *ancilla*. Questa fu la nuova posizione della poesia, in cui Platone la spinse sotto la pressione del demonico Socrate.[67]

Qui il *pensiero filosofico* cresce al di sopra dell'arte, costringendola ad abbarbicarsi strettamente al tronco della dialettica. Nello schematismo logico si è chiusa in un involucro la tendenza *apollinea*: così in Euripide abbiamo dovuto constatare qualcosa di corrispondente, e inoltre una traduzione del *dionisiaco* nella passione naturalistica. Socrate, l'eroe dialettico del dramma platonico, ci ricorda la natura affine dell'eroe euripideo, che deve difendere le sue azioni con ragioni e contro-ragioni, e che per questo rischia tanto spesso di non suscitare più la nostra compassione tragica. Infatti chi potrebbe disconoscere l'elemento *ottimistico* nella natura della dialettica, che celebra in ogni conclusione la propria festa gioconda e può respirare soltanto nella fredda chiarezza e consapevolezza? L'elemento ottimistico, una volta penetrato nella tragedia, è destinato a invaderne a poco a poco le regioni dionisiache e a spingerla necessariamente alla distruzione di sé - fino al salto mortale nello spettacolo borghese. Basta pensare alle conseguenze delle proposizioni socratiche: «La virtù è il sapere; si pecca solo per ignoranza; il virtuoso è felice»; in queste tre forme fondamentali di ottimismo sta la morte della tragedia. Giacché ora l'eroe virtuoso deve essere un dialettico, ora ci deve essere fra la virtù e il sapere, la fede e la morale un legame necessario e visibile, ora la soluzione trascendentale della giustizia di Eschilo è abbassata al superficiale e sfrontato principio della «giustizia poetica», col suo solito *deus ex machina*.

Come appare ora, di fronte a questo nuovo mondo scenico socratico-ottimistico, il *coro* e in genere l'intero sostrato musicale-dionisiaco della tragedia? Come qualcosa di fortuito, come una reminiscenza dell'origine della tragedia, di cui si può benissimo fare a meno. Noi invece abbiamo visto che il coro può essere inteso soltanto come *causa* della tragedia e del tragico in genere. Già in Sofocle appare quella perplessità riguardo al coro - un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia comincia a sgretolarsi. Egli non osa più affidare al coro la parte principale e più efficace, e ne limita invece a tal punto il dominio, che esso appare ora quasi coordinato agli attori, come se venisse sollevato dall'orchestra e portato in scena: con ciò certo la sua essenza è totalmente distrutta, per quanto Aristotele dia la sua approvazione proprio a questa concezione del coro. Quello spostamento della posizione del coro, che comunque Sofocle ha raccomandato con la sua prassi e, secondo la tradizione, addirittura con

uno scritto, è il primo passo verso la *distruzione* del coro, le cui fasi si susseguono con spaventosa rapidità in Euripide, in Agatone e nella commedia nuova. La dialettica ottimistica scaccia la *musica* dalla tragedia con la sferza dei suoi sillogismi, cioè distrugge l'essenza della tragedia, che si può interpretare unicamente come una manifestazione e raffigurazione di stati dionisiaci, come simbolizzazione visibile della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca.[68]

Se dunque dobbiamo supporre una tendenza antidionisiaca che agisce addirittura già prima di Socrate, ma che solo in lui raggiunge un'espressione incredibilmente grandiosa, non dobbiamo poi arretrare di fronte al problema dell'indirizzo accennato da un'apparizione come quella di Socrate: quest'ultima comunque non siamo in grado di intenderla, in considerazione dei dialoghi platonici, come una potenza soltanto dissolvente e negativa. Sebbene certamente l'effetto più immediato dell'impulso socratico metta capo a un dissolvimento della tragedia dionisiaca, tuttavia quella profonda esperienza di vita di Socrate stesso ci costringe a domandarci se fra il socratismo e l'arte sussista *necessariamente* solo un rapporto antitetico e se la nascita di un «Socrate artistico» sia in genere qualcosa in sé contraddittorio.

Quel logico dispotico ebbe cioè talvolta di fronte all'arte il senso di una lacuna, di un vuoto, di un mezzo rimprovero, forse di un dovere mancato. Molto spesso gli veniva in sogno, come racconta in carcere ai suoi amici, sempre una stessa apparizione, che diceva sempre la stessa cosa: «Socrate, datti alla musica!».[69] Egli si tranquillizza fino ai suoi ultimi giorni con l'opinione che il suo filosofare è la suprema arte musicale e non crede affatto che una divinità voglia ricordargli quella «musica volgare e popolare».[70] Alla fine in carcere, per sgravare completamente la sua coscienza, si decide anche a coltivare quella musica da lui poco stimata. E in tali sentimenti compone un proemio ad Apollo e mette in versi alcune favole di Esopo. Ciò che lo spingeva a queste esercitazioni era qualcosa di simile alla voce demonica ammonitrice, era la sua visione apollinea del fatto che, come un re barbarico, egli non riusciva a comprendere una nobile immagine di un dio e correva il rischio di peccare contro la sua divinità - a causa del suo non comprendere. Quelle parole dell'apparizione di sogno socratica sono Punico segno di una perplessità sui limiti della natura logica: allora - così egli dovette chiedersi - ciò che a me non è comprensibile dovrà essere per forza qualcosa di assurdo? Forse esiste un regno della sapienza da cui il logico è bandito? Forse l'arte è addirittura un correlativo e supplemento necessario della scienza?[71]

Nel senso di queste ultime domande, piene di presentimenti, bisogna ora spiegare come l'influenza di Socrate si sia allargata sulla posterità fino a questo momento, anzi per ogni avvenire, simile a un'ombra che diventa sempre più grande nel sole della sera, e come essa costringa sempre di nuovo a ricreare l'*arte* - e precisamente l'arte nel senso metafisico, più largo e profondo - garantendo con la propria infinità anche l'infinità di questa.

Prima che ciò potesse essere riconosciuto, prima che l'intima dipendenza di ogni arte dai Greci, i Greci da Omero fino a Socrate, fosse convincentemente provata, dovette avvenire a noi con codesti Greci come agli Ateniesi con Socrate. Quasi ogni epoca e ogni grado di cultura ha tentato una volta con profondo malumore di liberarsi dei Greci, perché al loro confronto tutto quanto era stato da essa prodotto, in apparenza assolutamente originale e sinceramente ammirato, sembrava perdere improvvisamente colore e vita, e ridursi a copia mal riuscita, anzi a caricatura. E così ogni volta prorompe di nuovo l'intima rabbia contro quel popoluccio arrogante, che ardì qualificare per tutti i tempi come «barbarico» tutto ciò che non fosse di casa sua: chi sono costoro, ci si domanda, che, per quanto possano esibire soltanto un effimero splendore storico, solo istituzioni ridicolmente limitate, solo una dubbia solidità di costumi, e siano addirittura contrassegnati da brutti vizi, pretendono poi fra i popoli la dignità e il privilegio che spetta al genio fra la massa? Purtroppo non si fu così fortunati da trovare il bicchiere di cicuta con cui un tal popolo potesse essere semplicemente tolto di mezzo, poiché tutto il veleno che l'invidia, la calunnia e la rabbia distillarono non fu in grado di distruggere quella magnificenza che basta a se stessa. E così ci si vergogna e si ha paura dei Greci; a meno che uno non stimi la verità sopra tutte le cose e non osi anche dirla, questa verità, che i Greci cioè tengono in mano come aurighi la nostra e qualsiasi cultura, ma che quasi sempre cocchi e cavalli sono di qualità troppo scadente e inadeguati alla gloria dei loro aurighi, i quali considerano allora uno scherzo il cacciare tali cavalli in un abisso, che essi stessi superano col salto d'Achille.[72]

Per dimostrare anche per Socrate la dignità di una tale posizione di guida, basterà vedere in lui il tipo di una forma di esistenza prima di lui mai esistita, il tipo dell'*uomo teoretico*, di cui è nostro compito immediato comprendere il significato e il fine. Anche l'uomo teoretico trova un infinito appagamento in ciò che esiste, come l'artista, ed è come questi protetto da questo appagamento contro l'etica pratica del pessimismo e contro i suoi occhi degni di Linceo, che brillano solo nella tenebra. Se infatti l'artista a ogni disvelamento della verità rimane attaccato con sguardi estatici sempre e solo a ciò che anche ora, dopo il disvelamento, rimane velo, l'uomo teoretico a sua volta gode e si appaga nel togliere il velo e trova il suo supremo fine e piacere nel processo di un disvelamento sempre felice, che riesca per forza propria. Non ci sarebbe nessuna scienza, se a essa importasse solo quell'unica dea nuda e nient'altro. In tal caso

infatti i suoi seguaci dovrebbero sentirsi come individui che volessero scavare un foro diritto attraverso la terra: ciascuno di essi vedrebbe bene che anche con il massimo sforzo, protratto per tutta la vita, sarebbe in grado di scavare solo una piccolissima parte dell'immane profondità, la quale verrebbe di nuovo colmata sotto i suoi occhi dal lavoro del vicino, sicché un terzo sembrerebbe far bene a scegliere per conto suo un altro luogo per i propri tentativi di perforazione. Ma se ora[73] uno dimostrasse convincentemente che per questa via diretta non si può mai raggiungere la meta agli antipodi, chi vorrebbe ancora continuare a scavare nei vecchi pozzi, a meno di non accontentarsi intanto di trovare pietre preziose o leggi naturali? Per questo Lessing, il più onesto uomo teoretico, osò proclamare che a lui interessava più la ricerca della verità che la verità stessa:[74] con ciò è stato svelato, con stupore, anzi con dispetto degli scienziati, il segreto fondamentale della scienza. Accanto a questa conoscenza isolata, come a un eccesso di onestà, se non di tracotanza, sta però una profonda *idea illusoria*, che venne al mondo per la prima volta nella persona di Socrate, ossia quell'incrollabile fede che il pensiero giunga, seguendo il filo conduttore della causalità, fin nei più profondi abissi dell'essere, e che il pensiero sia in grado non solo di conoscere, ma addirittura di *correggere* l'essere. Questa sublime illusione metafisica è data alla scienza come istinto e la conduce sempre di nuovo ai suoi limiti, dove deve convertirsi in *arte*: *a essa in realtà si mira con questo meccanismo*.

Guardiamo ora Socrate alla luce di questo pensiero: egli ci appare come il primo che, seguendo quell'istinto della scienza, seppe non solo vivere, ma anche - ciò che è di gran lunga di più - morire; e perciò l'immagine di *Socrate morente*, come dell'uomo sottratto dal sapere e dai ragionamenti alla paura della morte, è l'insegna che, sopra la porta d'entrata della scienza, sta a ricordare a ognuno la destinazione di essa, che è quella di far apparire l'esistenza comprensibile e pertanto giustificata. A questo scopo comunque, quando le ragioni non bastano, deve servire in definitiva anche il *mito*, che io ho or ora designato addirittura come conseguenza necessaria, anzi come fine della scienza.

Una volta che uno abbia intuito come dopo Socrate, il mistagogo della scienza, le scuole filosofiche si stacchino l'una dietro l'altra come onda dietro onda; come una impreveduta universalità della brama di sapere abbia condotto la scienza, nei più lontani domini del mondo della cultura e come vero compito di ogni uomo di capacità superiori, sul mare aperto da cui essa da allora non ha mai più potuto essere completamente ricacciata; come grazie a questa universalità sia stata tesa per la prima volta una rete di pensiero comune sull'intero globo terrestre, con prospettive, perfino, di sussumere sotto le sue leggi tutto un sistema solare: chi si rappresenta tutto questo, insieme alla piramide sorprendentemente alta del sapere presente, non può trattenersi dal vedere in Socrate il punto decisivo e il vertice della cosiddetta storia universale. Se si immaginasse infatti tutta la incalcolabile

somma di forze che è stata consumata per quella tendenza universale, impiegata non al servizio della conoscenza, bensì per le finalità pratiche, cioè egoistiche degli individui e dei popoli, l'istintivo piacere della vita si sarebbe probabilmente tanto indebolito nelle lotte generali di sterminio e nelle migrazioni perpetue dei popoli, che, nell'abitudine al suicidio, l'individuo sentirebbe forse l'ultimo resto di senso del dovere quando, come l'abitatore delle isole Figi, strozzasse come figlio i suoi genitori e come amico il suo amico: tale pessimismo pratico potrebbe perfino produrre un'orripilante etica del genocidio per pietà - e del resto sussiste e sussistette nel mondo dovunque non apparve in una qualsiasi forma, ma specialmente come religione e scienza, l'arte in quanto rimedio e difesa contro quel soffio pestilenziale.

Di fronte a questo pessimismo pratico, Socrate è il prototipo dell'ottimista teorico che, con la menzionata fede nell'attingibilità della natura delle cose, concede al sapere e alla conoscenza la forza di una medicina universale e vede nell'errore il male in sé. Penetrare in quelle profondità e sceverare la vera conoscenza dall'illusione e dall'errore sembrò all'uomo socratico la missione più nobile, anzi l'unica missione veramente umana; allo stesso modo quel meccanismo di idee, giudizi e sillogismi fu stimato da Socrate in poi al di sopra di tutte le altre facoltà, come suprema attività e ammirevolissimo dono di natura. Perfino i fatti morali più sublimi, i moti della compassione, dell'abnegazione, dell'eroismo e quella tranquillità dell'anima così difficile da raggiungere e che il Greco apollineo chiamava *sophrosyne*, derivano secondo Socrate e i suoi seguaci e simpatizzanti sino ad oggi, dalla dialettica del sapere, e sono considerati in conformità come apprendibili. Chi ha sperimentato in sé il piacere di una conoscenza socratica e sente come essa cerchi di abbracciare, in anelli sempre più vasti, l'intero mondo dei fenomeni, non avvertirà da allora in poi nessun pungolo che possa spingere alla vita più fortemente della brama di perfezionare quella conquista e di intessere la rete in modo impenetrabilmente saldo. A uno così disposto il Socrate di Platone appare allora come il maestro di una forma tutta nuova di «serenità greca» e di beatitudine di esistere, che cerca di effondersi in azioni e indirizza queste effusioni per lo più in influenze maieutiche ed educative su nobili giovani, allo scopo della produzione finale del genio.

Peraltro la scienza, spronata dalla sua robusta illusione, corre senza sosta fino ai suoi limiti, dove l'ottimismo insito nell'essenza della logica naufraga. Infatti la circonferenza che chiude il cerchio della scienza ha infiniti punti, e mentre non si può ancora prevedere come sarà mai possibile misurare interamente il cerchio, l'uomo nobile e dotato giunge a toccare inevitabilmente, ancor prima di giungere a metà della sua esistenza, tali punti di confine della circonferenza, dove guarda fissamente l'inesplicabile. Quando egli vede qui con terrore come la logica in questi limiti si torca intorno a se stessa e si morda infine la coda - ecco che

irrompe la nuova forma di conoscenza, *la conoscenza tragica*, la quale, per poter essere sopportata, ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio.

Se con occhi fortificati e ristorati dai Greci guardiamo alle supreme sfere del mondo che ci fluttua intorno, scorgiamo la brama di conoscenza insaziabile e ottimistica, che appariva in Socrate esemplare, convertita ora in rassegnazione tragica e in bisogno d'arte; mentre invero la stessa brama, nei suoi gradi inferiori, doveva manifestarsi in modo ostile all'arte e principalmente aborreire nell'intimo l'arte dionisiaco-tragica, come prova l'esempio della lotta combattuta dal socratismo contro la tragedia eschilea.

Qui battiamo ora, con animo commosso, alle porte del presente e del futuro: condurrà questa «conversione» a sempre nuove configurazioni del genio e per l'appunto a quella di *Socrate cultore di musica*?[75] La rete dell'arte stesa sopra l'esistenza verrà intrecciata in modo sempre più saldo e delicato, sia pure sotto il nome di religione o di scienza, o sarà destinata a lacerarsi in brandelli sotto l'irrequieto e barbarico trambusto e turbinio che si chiama ora «il presente»?[76] -

Preoccupati, ma non desolati, rimaniamo un po' in disparte, come contemplatori a cui è permesso essere testimoni di quelle immani lotte e trapassi. Ahimè! Il fascino di queste lotte sta nel fatto che chi le guarda deve anche combatterle![77]

16

Con l'esempio storico trattato abbiamo tentato di chiarire come la tragedia perisca per il dileguarsi dello spirito della musica con la stessa certezza con cui soltanto da questo spirito può derivare la sua nascita. Per mitigare la stranezza di questa affermazione e per mostrare d'altra parte l'origine di questa nostra concezione, dobbiamo ora porci con sguardo libero di fronte agli analoghi fenomeni del presente; dobbiamo spingerci in mezzo a quelle lotte che, come ho appena detto, vengono combattute nelle più alte sfere del mondo odierno fra la conoscenza insaziabile e ottimistica e il bisogno tragico dell'arte. Prescinderò qui da tutti gli altri impulsi avversi che operano in ogni tempo contro l'arte e precisamente contro la tragedia, e che anche al presente si propagano sicuri della vittoria in misura tale, che tra le arti teatrali per esempio solo la farsa e il balletto fanno sbocciare, con una ricchezza in certo modo rigogliosa, i loro fiori forse non per tutti beneodoranti. Parlerò soltanto della *più illustre opposizione* alla concezione tragica del mondo, e con ciò intendo riferirmi alla scienza, che nella sua più profonda essenza è ottimistica, con a capo il suo progenitore Socrate. Subito dopo saranno anche chiamate per nome le forze che mi sembrano garantire *una rinascita della tragedia* - e quali altre felici speranze

per la natura tedesca!

Prima di precipitarci in mezzo a quelle lotte, rivestiamo l'armatura delle cognizioni finora conquistate. Al contrario di tutti coloro che si studiano di far discendere le arti da un principio unico, come fonte di vita necessaria di ogni opera d'arte, io tengo lo sguardo fisso alle due divinità artistiche dei Greci, Apollo e Dioniso, e vedo in loro i vivi e intuitivi rappresentanti di *due* mondi d'arte, diversi nella loro essenza intima e nelle loro finalità supreme. Apollo mi sta innanzi come il genio trasfiguratore del *principium individuationis*, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose. Questa enorme antitesi, che si apre come un abisso fra l'arte plastica in quanto apollinea e la musica in quanto arte dionisiaca, si è palesata a uno soltanto dei grandi pensatori, in misura tale che egli, pur senza la guida del simbolismo degli dèi ellenici, ha riconosciuto alla musica un diverso carattere e una diversa origine rispetto a tutte le altre arti, perché essa non è, come tutte quelle, immagine dell'apparenza, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e dunque rappresenta, rispetto a *ogni fisica del mondo, la metafisica*, e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé (Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 310[78]). Su questa concezione, che è la più importante di tutta l'estetica, e con cui soltanto l'estetica, presa in un senso particolarmente serio, incomincia, Richard Wagner ha impresso il proprio suggello, a conferma della sua eterna verità, stabilendo nel *Beethoven* che la musica è da giudicare in base a principi estetici completamente diversi rispetto a tutte le arti figurative, e in particolare non in base alla categoria della bellezza, benché un'estetica sbagliata, sotto la guida di un'arte traviata e degenerare, si sia abituata a pretendere dalla musica, partendo da quel concetto di bellezza valido per il mondo figurativo, un effetto simile a quello delle opere dell'arte figurativa, ossia l'eccitazione *del piacere per le belle forme*. Dopo aver riconosciuto quell'enorme antitesi, io mi sentii fortemente spinto ad avvicinarmi all'essenza della tragedia greca e in tal modo alla più profonda manifestazione del genio ellenico, giacché solo allora credetti di essere magicamente capace di pormi in concreto davanti all'animo, al di fuori della fraseologia dell'estetica abituale, il problema fondamentale della tragedia: in tal modo mi fu concesso di gettare uno sguardo entro la greicità così inquietante e singolare, che ne trassi l'impressione come se la nostra scienza classica sulla Grecia, che assume atteggiamenti così orgogliosi, nella cosa principale si fosse fino allora saputa pascere soltanto di ombre e di esteriorità.[79]

Potremmo forse affrontare quel problema fondamentale con il seguente quesito: che effetto estetico nasce quando le forze artistiche in sé divise dell'apollineo e del dionisiaco entrano in azione l'una accanto all'altra? O in forma più breve: in quale rapporto sta la musica con

l'immagine e il concetto? - Schopenhauer, che Richard Wagner proprio su questo punto loda per la sua insuperabile chiarezza e trasparenza di esposizione, si esprime al riguardo nel modo più esauriente nel seguente passo, che riporterò qui distesamente. *Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 309:[80] «In conseguenza di tutto questo, possiamo considerare il mondo apparente, o natura, e la musica come due diverse espressioni della stessa cosa, la quale quindi costituisce la sola mediazione per l'analogia tra queste due espressioni, e la cui conoscenza è richiesta per capire quell'analogia. La musica dunque, quando è considerata come espressione del mondo, è un linguaggio in sommo grado universale, che sta rispetto all'universalità dei concetti pressappoco nello stesso rapporto in cui questa sta rispetto alle cose singole. La sua universalità non è in nessun modo l'universalità vuota dell'astrazione, bensì un'universalità di tutt'altra specie, ed è legata a una completa e chiara determinatezza. Essa somiglia in questo alle figure geometriche e ai numeri, che, come forme universali di tutti gli oggetti possibili dell'esperienza, e applicabili *a priori* a tutti questi oggetti, sono tuttavia non astratti, bensì intuitivi e completamente determinati. Tutte le possibili aspirazioni, eccitazioni e manifestazioni della volontà, tutti quei processi nell'intimo dell'uomo che la ragione getta nel vasto concetto negativo di sentimento, possono essere espressi nelle infinite melodie possibili, ma sempre nell'universalità della semplice forma, senza la materia, sempre e solo secondo l'in sé, non secondo l'apparenza, quasi l'intima anima di quest'ultima, senza corpo. In base a questo intimo rapporto che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si deve spiegare anche il fatto che, quando per qualche scena, azione, fatto, ambiente, risuona una musica appropriata, quest'ultima sembra schiudercene il senso più recondito, e ne appare come il commento più giusto e chiaro: allo stesso modo in cui, chi si abbandona completamente all'impressione di una sinfonia, è come se si vedesse passare davanti tutti i possibili fatti della vita e del mondo, e tuttavia, quando ci riflette, egli non sa indicare nessuna somiglianza fra quei suoni e le cose che gli sono passate per la mente. Giacché la musica, come si è detto, è diversa da tutte le altre arti in ciò, che non è immagine dell'apparenza, o meglio, dell'adeguata oggettività della volontà, bensì immediatamente immagine della volontà stessa, e rappresenta dunque, rispetto a ogni fisica del mondo, la metafisica, e rispetto a ogni apparenza, la cosa in sé. Per conseguenza si potrebbe chiamare il mondo altrettanto bene musica fatta corpo quanto volontà fatta corpo: in base a ciò è dunque spiegabile perché la musica faccia subito risaltare con accresciuta significatività ogni dipinto, anzi ogni scena della vita reale e del mondo; certo tanto più quanto più la sua melodia è analoga allo spirito intimo di una data apparenza. Su ciò si fonda il fatto che si possa sottoporre alla musica una poesia come canto, o una rappresentazione visiva come pantomima, o entrambe le cose come opera. Tali singole immagini della vita umana, sottoposte al linguaggio universale

della musica, non sono mai legate o corrispondenti a essa con una completa necessità, ma stanno con essa solo nel rapporto di un qualunque esempio rispetto a un concetto universale: rappresentano nella determinatezza della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della semplice forma. Infatti le melodie sono in certo qual modo, come i concetti universali, un'astrazione della realtà. Questa, vale a dire il mondo delle cose singole, fornisce invero ciò che è intuitivo, particolare e individuale, il caso singolo, tanto all'universalità dei concetti quanto all'universalità delle melodie. Queste due universalità però sono per un certo riguardo contrapposte fra loro, in quanto i concetti contengono solo le forme astratte anzitutto dall'intuizione, quasi l'involucro esterno, astratto, delle cose, e dunque sono in senso vero e proprio astrazioni, mentre la musica dà invece il nucleo intimo, precedente ogni configurazione, ovvero il cuore delle cose. Questo rapporto potrebbe essere espresso molto bene nel linguaggio degli scolastici, quando si dicesse: i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica dà gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re*. - Ma che una relazione sia in genere possibile fra una composizione e una rappresentazione intuitiva, dipende, come si è detto, dal fatto che le due cose sono soltanto espressioni completamente diverse della stessa essenza intima del mondo. Quando dunque nel caso singolo esiste realmente una tale relazione, cioè il compositore ha saputo esprimere nel linguaggio universale della musica i moti della volontà che costituiscono l'essenza di un avvenimento, allora la melodia di un canto, la musica[81] dell'opera sono piene di espressione. L'analogia trovata dal compositore fra quelle due cose deve però essere proceduta dalla conoscenza immediata dell'essenza del mondo, all'insaputa della sua ragione, e non deve essere imitazione mediata da concetti, con consapevole intenzionalità; altrimenti la musica non esprime l'essenza intima, la volontà stessa, ma imita soltanto la sua apparenza insufficientemente, come fa ogni musica propriamente descrittiva». -

Secondo la dottrina di Schopenhauer noi comprendiamo dunque la musica come linguaggio immediato della volontà e sentiamo la nostra fantasia stimolata a dar forma a quel mondo di spiriti che ci parla, invisibile ma così vivamente mosso, e a rappresentarcelo in un esempio analogo. D'altra parte, sotto l'influenza di una musica veramente rispondente, immagine e concetto acquistano un accresciuto significato. L'arte dionisiaca suole dunque esplicitare effetti di due specie sulla facoltà artistica apollinea: la musica spinge all'*intuizione simbolica* dell'universalità dionisiaca, e in secondo luogo la musica fa risaltare l'immagine simbolica *in una suprema significazione*. Da questi fatti in sé comprensibili e non inaccessibili a una considerazione un po' profonda, io deduco l'attitudine della musica a generare *il mito*, cioè l'esempio più significativo, e precisamente il mito *tragico*: il mito che parla per simboli della conoscenza dionisiaca. Nel fenomeno del lirico ho mostrato come in lui la musica si

sforzi di rivelare la sua essenza con immagini apollinee; se ora immaginiamo che, nel suo massimo potenziamento, la musica debba cercare di pervenire anche a una simbolizzazione massima, dobbiamo ritenere possibile che essa sappia anche trovare l'espressione simbolica per la sua vera e propria sapienza dionisiaca: e dove mai dovremo cercare questa espressione, se non nella tragedia e in genere nel concetto *del tragico*?

Non si può onestamente far derivare il tragico dall'essenza dell'arte, qual essa è comunemente intesa secondo l'unica categoria della parvenza e della bellezza; solo partendo dallo spirito della musica possiamo riuscire a comprendere la gioia per l'annientamento dell'individuo. Infatti nei singoli esempi di un tale annientamento ci viene reso chiaro solo l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca, che esprime la volontà nella sua onnipotenza per così dire dietro il *principium individuationis*, la vita eterna al di là di ogni apparenza e nonostante ogni annientamento. La gioia metafisica per ciò che è tragico è una traduzione della sapienza dionisiaca istintiva e inconscia nel linguaggio dell'immagine: l'eroe, la più alta apparenza della volontà, viene con nostra gioia negato, perché è comunque solo apparenza, e la vita eterna della volontà non viene toccata dalla sua distruzione. «Noi crediamo alla vita eterna», così grida la tragedia; mentre la musica è l'idea immediata di questa vita. Una finalità tutta diversa ha l'arte dello scultore: qui Apollo supera la sofferenza dell'individuo con la luminosa glorificazione dell'*eternità dell'apparenza*, qui la bellezza vince la sofferenza che inerisce alla vita, il dolore viene in un certo senso fatto scomparire dai tratti della natura. Nell'arte dionisiaca e nel suo simbolismo tragico la stessa natura ci parla con la sua voce vera e aperta: «Siate come sono io! Nell'incessante mutamento delle apparenze, la madre primigenia, eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutamento dell'apparenza!».

17

Anche l'arte dionisiaca vuole convincerci dell'eterna gioia dell'esistenza: senonché dobbiamo cercare questa gioia non nelle apparenze, ma dietro le apparenze. Dobbiamo riconoscere come tutto ciò che nasce debba essere pronto a una fine dolorosa, siamo costretti a guardare in faccia gli orrori dell'esistenza individuale - e tuttavia non dobbiamo irrigidirci: una consolazione metafisica ci strappa momentaneamente al congegno delle forme mutevoli. Per brevi attimi siamo veramente l'essere primigenio stesso e ne sentiamo l'indomabile brama di esistere e piacere di esistere; la lotta, il tormento, l'annientamento

delle apparenze ci sembrano ora necessari, data la sovrabbondanza delle innumerevoli forme di esistenza che si urtano e si incalzano alla vita, data la strabocchevole fecondità della volontà del mondo; noi veniamo trapassati dal furioso pungolo di questi tormenti nello stesso attimo in cui siamo per così dire divenuti una cosa sola con l'incommensurabile gioia originaria dell'esistenza, e in cui presentiamo, in estasi dionisiaca, l'indistruttibilità e eternità di questo piacere. Malgrado il timore e la compassione, noi viviamo in modo felice, non come individui, in quanto siamo quell'*unico* vivente, con la cui gioia generativa siamo fusi.

La storia della nascita della tragedia greca ci dice ora con luminosa determinatezza come l'opera d'arte tragica dei Greci sia realmente sorta dallo spirito della musica: con questo pensiero crediamo di aver reso per la prima volta giustizia al senso originario e così stupendo del coro. In pari tempo dobbiamo però ammettere che il significato stabilito sopra del mito tragico non risultò mai visibile con chiarezza concettuale ai poeti greci, e tanto meno ai filosofi greci: i loro eroi parlano in certo modo più superficialmente di quanto non agiscano; nella parola pronunciata il mito non trova affatto la sua oggettivazione adeguata. La connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa concepire con le parole e con i concetti. La stessa cosa si può osservare anche in Shakespeare, il cui Amleto, per esempio, in un senso simile parla più superficialmente di quanto non agisca, sicché la dottrina amletica in precedenza menzionata si può ricavare non dalle parole, bensì da un'approfondita contemplazione dell'insieme e da uno sguardo sintetico su di esso. Riguardo alla tragedia greca, che invero ci è tramandata solo come dramma parlato, ho persino accennato che quell'incongruenza fra mito e parola potrebbe facilmente indurci a ritenerla più superficiale e meno significativa che non sia, e di conseguenza anche a presupporre per essa effetti più superficiali di quelli che, secondo le testimonianze degli antichi, essa deve aver avuto: quanto facilmente infatti si dimentica che ciò che non era riuscito al poeta, di raggiungere cioè con le parole la più alta spiritualizzazione e idealità del mito, poteva riuscirgli in ogni momento come musicista creatore! Noi comunque dobbiamo ricostruirci il predominio dell'effetto musicale quasi solo per via erudita, se vogliamo ricevere un po' di quell'incomparabile consolazione che deve essere propria della vera tragedia. Ma anche questo predominio musicale, noi lo sentiremmo come tale soltanto se fossimo Greci; invece in tutto lo sviluppo della musica greca - infinitamente più ricca rispetto a quella a noi nota e familiare - crediamo di sentire solo il canto giovanile del genio musicale, intonato con timido senso di forza. I Greci sono, come dicono i sacerdoti egizi, gli eterni fanciulli,[82] e anche nell'arte tragica sono soltanto i fanciulli che non sanno quale sublime giocattolo sia nato fra le loro mani - e da esse venga frantumato.[83]

Quella tensione dello spirito della musica verso la rivelazione visiva e

mitica, che si accresce dagli inizi della lirica fino alla tragedia attica, si interrompe bruscamente - appena è stato raggiunto un rigoglioso sviluppo - scomparendo per così dire dalla superficie dell'arte ellenica; tuttavia la concezione dionisiaca del mondo nata da questo sforzo sopravvive nei misteri e attraverso le più sorprendenti metamorfosi e degenerazioni non cessa mai di attrarre a sé le nature più serie. Non riemergerà un giorno di nuovo come arte dalle sue mistiche profondità? [84]

Qui ci preme il problema di stabilire se la potenza, per la cui azione contraria la tragedia s'infranse, avrà in ogni tempo abbastanza forza da impedire il risveglio artistico della tragedia e della concezione tragica del mondo. Se la tragedia antica fu spinta fuori del suo binario dall'impulso dialettico verso il sapere e l'ottimismo della scienza, da questo fatto si potrebbe dedurre un'eterna lotta fra *la concezione del mondo teoretica e quella tragica*; e solo dopo che lo spirito della scienza fosse stato condotto ai suoi limiti estremi, e la sua pretesa di validità universale fosse stata distrutta dalla dimostrazione di quei limiti, si potrebbe sperare in una rinascita della tragedia: a simbolo di questa forma di cultura dovremmo porre *Socrate musicista*, nel senso in precedenza discusso. In questa contrapposizione intendo per spirito della scienza la fede, venuta in luce per la prima volta con la persona di Socrate, nella possibilità di attingere la conoscenza della natura e nell'efficacia risanatrice universale del sapere.

Chi ricorda le conseguenze immediate di codesto spirito della scienza che si spinge instancabilmente in avanti, immaginerà subito come il *mito* fu da esso distrutto e come attraverso questa distruzione la poesia fu scacciata dal suo naturale terreno ideale, risultando ormai senza patria. Se abbiamo con ragione attribuito alla musica la forza di rigenerare da sé il mito, dovremo allora cercare anche lo spirito della scienza nella direzione in cui esso si oppone ostilmente a questa forza creatrice di miti che appartiene alla musica. Ciò avvenne nello sviluppo del *nuovo ditirambo attico*, la cui musica non esprimeva più l'intima essenza, la volontà stessa, ma riproduceva soltanto l'apparenza, insufficientemente e con un'imitazione mediata da concetti: da questa musica intimamente degenerata le nature veramente musicali si distolsero con la stessa ripugnanza che avevano per la tendenza distruttrice dell'arte in Socrate. Il sicuro e perspicace istinto di Aristofane colse certo nel segno quando riunì assieme in uno stesso sentimento di odio Socrate medesimo, la tragedia di Euripide e la musica dei nuovi ditirambici, e fu così in tutti e tre i fenomeni i segni di una cultura degenerata. Dal nuovo ditirambo la musica fu ridotta in maniera scellerata a effigie imitatoria dell'apparenza, per esempio di una battaglia o di una tempesta marina, e fu così senza dubbio totalmente privata della sua forza creatrice di miti. Se essa cerca infatti di suscitare il nostro diletto solo col costringerci a ricercare analogie esteriori fra un fatto della vita e della natura e certe figure ritmiche e certi accenti caratteristici della musica, se il nostro intelletto deve appagarsi nel riconoscere queste analogie, noi siamo

ridotti a uno stato d'animo in cui un concepimento del mitico è impossibile; giacché il mito vuol essere sentito intuitivamente come un esempio unico di una universalità e di una verità che hanno lo sguardo fisso sull'infinito. La musica veramente dionisiaca ci si presenta come un tale specchio universale della volontà del mondo: l'avvenimento intuitivo che si riflette in questo specchio si allarga subito per il nostro sentimento a immagine di una verità eterna. Inversamente, un tale avvenimento intuitivo è subito spogliato, mediante la musica descrittiva del nuovo ditirambo, di ogni carattere mitico; ora la musica è divenuta una meschina immagine dell'apparenza, e per questo è infinitamente più povera dell'apparenza stessa: con questa povertà essa abbassa anche di più per il nostro sentimento l'apparenza stessa, sicché per esempio una battaglia imitata musicalmente in siffatta maniera si esaurisce in rumore di marcia, clangore di segnali, eccetera, e la nostra fantasia viene trattenuta proprio su queste superficialità. La musica descrittiva è dunque in ogni rispetto il contrario della forza creatrice di miti della vera musica: attraverso di essa l'apparenza diventa ancora più povera di com'è, mentre attraverso la musica dionisiaca la singola apparenza si arricchisce e si allarga a immagine universale. Fu una potente vittoria dello spirito antidionisiaco quando gli riuscì, nello svolgimento del nuovo ditirambo, di estraniare la musica da se stessa, abbassandola a schiava dell'apparenza. Euripide, che in un senso superiore deve essere considerato una natura assolutamente non musicale, proprio per questa ragione è partigiano appassionato della nuova musica ditirambica, e adopera con la generosità di un predone tutti gli artifici per fare effetto e tutti gli atteggiamenti di questa.

Vediamo in azione da un altro lato la forza di questo spirito antidionisiaco ostile al mito, quando volgiamo i nostri sguardi all'affermarsi nella tragedia, da Sofocle in poi, della *rappresentazione di caratteri* e della raffinatezza psicologica. Il carattere non deve più allargarsi come tipo eterno, ma deve al contrario, mediante tratti secondari e ombreggiature artificiali, mediante una finissima determinatezza di tutte le linee, agire in modo talmente individuale, che lo spettatore senta in genere non più il mito, bensì la potente verità naturalistica e la forza d'imitazione dell'artista. Anche qui scorgiamo la vittoria dell'apparenza sull'universale e il piacere per così dire per il singolo preparato anatomico; respiriamo già l'aria di un mondo teorico, per il quale la conoscenza scientifica vale più del rispecchiamento artistico di una regola del mondo. Il movimento sulla linea di ciò che è caratteristico procede rapidamente: mentre Sofocle dipinge ancora caratteri interi, aggiogando il mito al loro raffinato sviluppo, Euripide dipinge ormai solo grandi tratti caratteristici, che sanno rivelarsi in violente passioni; nella commedia attica nuova ci sono soltanto maschere con *una sola* espressione, vecchi frivoli, lenoni gabbati, schiavi scaltri in instancabile ripetizione. Dov'è finito ora lo spirito della musica, formatore di miti? Ciò che adesso resta ancora della musica è o musica per

eccitare oppure musica per evocare, vale a dire o uno stimolante per nervi ottusi e consunti o musica descrittiva. Per la prima ormai conta poco il testo sottopostovi: già in Euripide si avverte molta negligenza, quando i suoi eroi o cori cominciano a cantare; a che punto si sarà giunti con i suoi impudenti successori?

Ma nel modo più chiaro il nuovo spirito antidionisiaco si rivela nella *conclusione* dei nuovi drammi. Nella tragedia antica si era potuta sentire alla fine la consolazione metafisica, senza la quale non si può affatto spiegare il piacere per la tragedia: nel modo più puro l'accento di conciliazione proveniente da un altro mondo risuona forse nell'*Edipo a Colono*. Ora che il genio della musica era fuggito dalla tragedia, la tragedia era, in senso stretto, morta: donde si dovrebbe infatti poter attingere ora quella consolazione metafisica? Si cercò quindi una soluzione terrena della dissonanza tragica; l'eroe, dopo essere stato sufficientemente martirizzato dalla sorte, raccoglieva con un ragguardevole matrimonio o con onoranze divine una ben meritata ricompensa. L'eroe era diventato il gladiatore a cui, dopo che era stato bellamente scorticato e coperto di ferite, si donava talvolta la libertà. Al posto della consolazione metafisica è subentrato il *deus ex machina*. Non voglio dire che la concezione tragica del mondo fosse dappertutto e completamente distrutta dall'incalzante spirito dell'antidionisiaco: sappiamo solo che essa dovette rifugiarsi, dall'arte, per così dire nel mondo degli inferi, degenerando in culto segreto. Ma su un vastissimo campo, alla superficie del mondo ellenico, infuriava il soffio distruttivo dello spirito che si palesa in quella forma di «serenità greca», di cui già dianzi si è parlato come di una voglia di vivere senile e improduttiva; questa serenità si contrappone alla magnifica «ingenuità» dei Greci antichi, la quale è da intendere secondo la caratteristica datane, cioè come il fiore della cultura apollinea che si leva in alto da un fosco abisso, come la vittoria che la volontà ellenica riporta, mediante il suo rispecchiamento di bellezza, sul dolore e sulla sapienza del dolore. L'aspetto più nobile di quell'altra forma di «serenità greca», l'alessandrina, è la serenità *dell'uomo teoretico*: essa mostra i medesimi segni caratteristici che ho or ora dedotti dallo spirito dell'antidionisiaco - il combattere la sapienza e l'arte dionisiache; il cercar di dissolvere il mito; il porre al posto di una consolazione metafisica una consonanza terrena, anzi un proprio *deus ex machina*, ossia il dio delle macchine e dei crogiuoli, vale a dire le forze degli spiriti della natura riconosciute e impiegate al servizio dell'egoismo superiore; il credere a una correzione del mondo per mezzo del sapere, a una vita guidata dalla scienza, ed essere anche realmente in grado di esiliare l'uomo singolo in una strettissima cerchia di compiti risolvibili, entro la quale egli possa dire serenamente alla vita: «Ti voglio: sei degna di essere conosciuta».

È un fenomeno eterno: sempre la bramosa volontà trova un mezzo per trattenere in vita e per costringere a continuare a vivere, con un'illusione diffusa sulle cose, le sue creature. Questo è incatenato dal piacere socratico della conoscenza e dall'illusione di poter con essa guarire l'eterna piaga dell'esistenza, quello è irretito dal seducente velo di bellezza dell'arte che gli ondeggia davanti agli occhi, quello ancora dalla consolazione metafisica per il fatto che la vita eterna continui a fluire indistruttibile sotto il vortice dei fenomeni: per tacere delle illusioni più comuni e forse ancora più forti, che la volontà tiene pronte in ogni momento. Quei tre gradi di illusione sono in genere destinati alle nature più nobilmente dotate, da cui il peso e la durezza dell'esistenza vengono in genere sentiti con più profonda avversione, e che devono essere illusi, per superare questa avversione, da stimolanti di eccezione. In codesti stimolanti consiste tutto ciò che diciamo cultura: a seconda della proporzione delle mescolanze, abbiamo una cultura prevalentemente *socratica* o *artistica* o *tragica*; o se si vogliono permettere esemplificazioni storiche, si dà o una cultura alessandrina, o una cultura ellenica, o una cultura buddhistica.[85]

Tutto il mondo moderno è preso nella rete della cultura alessandrina e trova il suo ideale nell'*uomo teoretico*, che è dotato di grandissime forze conoscitive e lavora al servizio della scienza, e di cui Socrate è il prototipo e il capostipite. Tutti i nostri mezzi educativi tengono originariamente davanti agli occhi questo ideale: ogni altra esistenza deve lottare faticosamente per sollevarsi accanto a quella, come esistenza permessa, non come esistenza voluta. In un senso quasi spaventoso, per lungo tempo si è trovato a questo riguardo l'uomo di cultura solo nella forma dell'erudito; finanche le nostre arti poetiche si son dovute sviluppare da imitazioni erudite, e nell'effetto essenziale della rima riconosciamo ancora la nascita della nostra forma poetica da esperimenti artificiosi con un linguaggio straniero, e più propriamente erudito. A un vero Greco come dovrebbe apparire incomprensibile *Faust*, l'uomo di cultura moderno in sé comprensibile, il Faust che si precipita insoddisfatto attraverso tutte le discipline, dedito alla magia e al diavolo per brama di sapere, che ci basta mettere a confronto con Socrate per vedere come l'uomo moderno cominci ad aver sentore dei limiti di quel piacere socratico per la conoscenza, e come dal vasto e deserto mare del sapere aneli a una costa! Quando Goethe disse una volta a Eckermann, riferendosi a Napoleone: «Sì, mio caro, c'è anche una produttività delle azioni», [86] egli, in maniera leggiadramente ingenua, ricordò che l'uomo non teoretico è per l'uomo moderno qualcosa di incredibile e di stupefacente, sicché occorre poi la saggezza di un Goethe per trovare comprensibile, anzi perdonabile una forma di esistenza così sorprendente.

E ora non bisogna nascondersi ciò che si cela nel grembo di questa cultura socratica! Un ottimismo che si crede senza limiti! Ora non bisogna spaventarsi se i frutti di quest'ottimismo maturano, se la società, fatta lievitare fin nei più profondi strati da una siffatta cultura, trema gradualmente fra rigogliosi ribollimenti e bramosie, se la fede nella felicità terrena di tutti, se la fede nella possibilità di una tale civiltà universale del sapere si converte a poco a poco nella minacciosa pretesa di possedere una tale felicità terrena alessandrina, nell'evocazione di un euripideo *deus ex machina*! Si noti bene: la cultura alessandrina ha bisogno, per poter esistere durevolmente, di una classe di schiavi; ma essa, nella sua concezione ottimistica dell'esistenza, nega la necessità di una tale classe e va perciò gradualmente incontro, quando sia esaurito l'effetto delle sue belle parole di seduzione e di rassicurazione della «dignità dell'uomo» e della «dignità del lavoro», a un'orrenda distruzione. Non c'è niente di più terribile di una classe barbarica di schiavi che abbia imparato a considerare la sua esistenza come un'ingiustizia e che si accinga a far vendetta non solo per sé, ma per tutte le generazioni. Chi oserà, contro tali minaccianti tempeste, fare appello con animo sicuro alle nostre smorte e stanche religioni, che sono degenerate fin nelle loro fondamenta in religioni dotte? In questo modo il mito, presupposto necessario di ogni religione, è già dappertutto paralizzato, e anche in tale sfera ha preso il sopravvento quello spirito ottimistico che abbiamo or ora indicato come il germe distruttivo della nostra società.

Mentre la sventura sonnacchiante in grembo alla cultura teoretica comincia gradualmente ad angustiare l'uomo moderno, ed egli, inquieto, cerca di afferrare dal tesoro delle sue esperienze i mezzi per scongiurare il pericolo, senza credere davvero egli stesso in questi mezzi; mentre dunque comincia ad aver il presentimento delle sue proprie conseguenze, ecco che grandi nature, con doti universali, hanno saputo utilizzare con incredibile avvedutezza l'apparato della stessa scienza, per mostrare in genere i limiti e la natura condizionata della conoscenza e per negare in tal modo decisamente la pretesa della scienza a una validità universale e a scopi universali: mediante questa dimostrazione è stata riconosciuta per la prima volta come tale quell'illusione che si arroga di poter scrutare, sulla base della causalità, l'intima essenza delle cose. All'enorme coraggio e saggezza di *Kant* e *Schopenhauer* è riuscito di cogliere la vittoria più difficile, la vittoria sull'ottimismo che si cela nell'essenza della logica, il quale è poi il sostrato della nostra cultura. Mentre tale ottimismo, appoggiandosi alle *aeternae veritates*, per lui insospettabili, aveva creduto nella conoscibilità e attingibilità di tutti gli enigmi del mondo, e aveva trattato come leggi assolutamente incondizionate di universalissima validità lo spazio, il tempo e la causalità, Kant rivelò come questi servissero propriamente solo ad elevare la semplice apparenza, l'opera di Maia, a unica suprema realtà, mettendola al posto dell'intima e vera essenza delle cose, e a rendere in tal

modo impossibile la reale conoscenza di quest'ultima, vale a dire, secondo un'espressione di Schopenhauer, ad addormentare ancor più profondamente uno che sogna (*Mondo come volontà e rappresentazione* I, p. 498[87]). Con questa concezione è stata introdotta una cultura che io oso designare come tragica: la sua principale caratteristica consiste nell'elevare a meta suprema, in luogo della scienza, la sapienza, la quale, senza farsi ingannare dalle seducenti deviazioni delle scienze, si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza propria. Immaginiamo una generazione che cresca con questa intrepidezza di sguardo, con questo eroico slancio verso l'immenso, immaginiamo l'ardito passo di questi uccisori di draghi, la superba temerarietà con cui volgono le spalle a tutte le dottrine di mollezza di quell'ottimismo, per «vivere risolutamente» in tutto e per tutto: non sarebbe forse necessario che l'uomo tragico di questa civiltà desiderasse, nell'educare se stesso alla serietà e al coraggio, un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, la tragedia, come l'Elena che a lui spetta? ed esclamasse con Faust:

E non dovrei, con la più anelante violenza,
Trarre in vita la forma unica fra tutte?[88]

Ma dopo che la cultura socratica è stata scossa da due lati e può sostenere ormai lo scettro dell'infallibilità solo con mani tremanti, da un lato cioè dalla paura delle sue stesse conseguenze, che comincia finalmente a presentire, e dall'altro perché essa stessa non è più convinta dell'eterna validità del suo fondamento con l'ingenua fiducia di prima, è ora un triste spettacolo vedere come la danza del suo pensiero si precipiti con desiderio ardente verso forme sempre nuove, per abbracciarle, e come inorridendo le lasci di nuovo improvvisamente andare, come Mefistofele fa con le Lamie tentatrici. Il segno caratteristico di quella «rottura», di cui tutti sogliono parlare come del male primo della cultura moderna, sta appunto in questo, che l'uomo teoretico si spaventa delle conseguenze da lui prodotte e, insoddisfatto, non osa più affidarsi al terribile fiume ghiacciato dell'esistenza: angosciosamente egli corre su e giù lungo la riva. Non vuol più aver niente interamente, interamente anche con tutta la naturale crudeltà delle cose. La concezione ottimistica l'ha rammollito fino a questo punto. Inoltre egli sente come una cultura che sia costruita sul principio della scienza debba perire quando comincia a diventare *illogica*, vale a dire a rifuggire dalle proprie conseguenze. La nostra arte rivela questa generale angustia: è vano appoggiarsi come imitatori a tutte le grandi epoche e nature produttive, è vano raccogliere intorno all'uomo moderno, per sua consolazione, tutta la «letteratura universale» e metterlo frammezzo agli

stili e agli artisti di tutti i tempi, affinché, come Adamo agli animali, dia loro un nome; egli rimane l'eterno affamato, il «critico» senza piacere e senza forza, l'uomo alessandrino, che è in fondo un bibliotecario e un emendatore, e si acceca miseramente sulla polvere dei libri e sugli errori di stampa.

19[89]

Non si può definire più esattamente il contenuto intimo di questa cultura socratica che chiamandola *la cultura dell'opera*: in tale campo questa cultura si è espressa infatti con particolare ingenuità riguardo al suo volere e conoscere, e così c'è da meravigliarci, se confrontiamo la genesi dell'opera e lo sviluppo effettivo dell'opera con le eterne verità dell'apollineo e del dionisiaco. Ricordo innanzitutto la nascita dello *stilo rappresentativo*[90] e del recitativo. È credibile che questa musica d'opera totalmente alienata e incapace di devozione abbia potuto essere accolta e curata con entusiastico favore, quasi come la rinascita di ogni vera musica, da un'epoca dalla quale si era appena innalzata la musica inesprimibilmente sublime e santa di Palestrina? E d'altronde chi potrebbe tener responsabili del gusto per l'opera, che così impetuosamente si diffuse, unicamente la mondanità assetata di distrazioni di quei circoli fiorentini e la vanità dei loro cantanti drammatici? Che nella stessa epoca, anzi nello stesso popolo si destasse, accanto alle navate delle armonie palestriniane, che tutto quanto il medioevo cristiano aveva innalzato, quella passione per una recitazione a metà musicale, posso spiegarmelo solo in base a una *tendenza extra-artistica*, che contribuisce a costituire l'essenza del recitativo.

All'ascoltatore che vuole percepire chiaramente la parola sotto il canto, il cantante si adatta per il fatto che parla più che non canti, accentuando in questo mezzo canto l'espressione patetica della parola: con questa accentuazione del *pathos* egli facilita la comprensione della parola e supera quella metà di musica rimasta. Il vero pericolo che ora lo minaccia è che egli conceda poi intempestivamente la prevalenza alla musica, onde il *pathos* del discorso e la chiarezza della parola andrebbero subito distrutti; d'altra parte egli sente sempre l'impulso verso uno sfogo musicale e una presentazione virtuosistica della sua voce. Qui gli viene in aiuto il «poeta», che sa offrirgli sufficienti occasioni per interiezioni liriche, ripetizioni di parole e frasi, eccetera: in questi punti il cantante può ora riposare nel puro elemento musicale, senza badare alle parole. Questo alternarsi di discorso appassionatamente insistente, ma cantato solo a metà, e di interiezioni tutte cantate, che è nella natura dello *stilo rappresentativo*,

questo sforzo rapidamente mutevole di agire ora sul concetto e la rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore, è qualcosa di così totalmente innaturale e di così intimamente contraddittorio - in pari misura - con gli impulsi artistici del dionisiaco e dell'apollineo, che bisogna dedurre un'origine del recitativo che si trovi al di fuori di tutti gli istinti artistici. Secondo la detta descrizione, il recitativo è da definirsi come la mescolanza dell'esposizione epica e di quella lirica, e precisamente per nulla un'intima e durevole mescolanza, che non poteva ottenersi fra cose tanto disparate, bensì una conglutinazione del tutto esteriore, come di un mosaico, qualcosa che è assolutamente senza esempi nel dominio della natura e dell'esperienza. *Ma tale non fu l'opinione di quegli inventori del recitativo*: essi, e assieme la loro età, credettero invece che grazie a quello *stilo rappresentativo* fosse svelato il mistero della musica antica, onde soltanto si può spiegare il prodigioso effetto di un Orfeo, di un Anfione e finanche della tragedia greca. Il nuovo stile era considerato come la resurrezione della musica di maggiore effetto, della musica greca antica: anzi, data la concezione generale e del tutto popolare di un mondo omerico *come mondo primitivo*, ci si poteva abbandonare al sogno di essere ora ritornati agli inizi paradisiaci dell'umanità, quando anche la musica doveva aver necessariamente avuto quell'insuperata purezza, forza e innocenza, di cui i poeti sapevano narrare in modo così commovente nel genere bucolico.[91] Penetriamo qui nell'intimo divenire di questo genere artistico veramente moderno, l'opera: un potente bisogno si costruisce qui un'arte, ma un bisogno di natura non estetica; la nostalgia dell'idillio, la credenza in una esistenza antichissima dell'uomo artistico e buono. Il recitativo fu considerato come il linguaggio, nuovamente scoperto, di quell'uomo primitivo; l'opera fu considerata come il paese ritrovato di quell'essere idillicamente o eroicamente buono,[92] che in tutte le sue azioni segue insieme un naturale impulso artistico, che riguardo a tutto ciò che ha da dire canta almeno un poco, per cantare poi subito a voce piena alla più lieve eccitazione del sentimento. È per noi ora indifferente che con quest'immagine ricreata dell'artista paradisiaco gli umanisti di allora combattessero la vecchia concezione ecclesiastica dell'uomo in sé corrotto e perduto, cosicché l'opera sarebbe da intendere come il dogma di opposizione dell'uomo buono, e assieme la scoperta di un mezzo di consolazione contro quel pessimismo, da cui erano più fortemente attratte, nella spaventosa incertezza delle condizioni di vita, proprio le menti serie di quel tempo. Ci basti aver visto che il vero fascino e quindi la genesi di questa nuova forma d'arte risiede nella soddisfazione di un bisogno assolutamente non estetico, nella glorificazione ottimistica dell'uomo in sé, nella concezione dell'uomo primitivo come uomo per natura buono e artistico: questo principio dell'opera si è a poco a poco trasformato in una minacciosa e terribile *pretesa*, che noi, di fronte ai movimenti socialistici attuali, non possiamo più fare a meno di udire. «L'uomo buono primitivo»

vuole i suoi diritti: quali prospettive paradisiache!

Aggiungo ancora una conferma altrettanto chiara della mia opinione che l'opera è edificata sugli stessi principi della nostra cultura alessandrina. [93] L'opera è il prodotto dell'uomo teoretico, del profano critico, non dell'artista: è questo uno dei fatti più singolari nella storia di tutte le arti. Fu una pretesa di ascoltatori assolutamente non musicali, quella che si dovesse soprattutto capire la parola: in tal modo una rinascita dell'arte musicale era da attendersi solo quando si fosse scoperta una qualche maniera di cantare, nella quale le parole del testo dominassero sul contrappunto come il signore sul servo. Giacché le parole sono tanto più nobili del sistema armonico che le accompagna, quanto l'anima è più nobile del corpo. Con la profana e antimusicale rozzezza di queste opinioni venne trattato agli inizi dell'opera il collegamento tra musica, immagine e parola; nel senso di questa estetica si giunse anche, nei circoli profani aristocratici di Firenze, ai primi esperimenti da parte dei poeti e cantanti da essi patrocinati. L'uomo artisticamente impotente si crea una specie d'arte proprio in quanto è l'uomo non artistico in sé. Poiché non ha sentore della profondità dionisiaca della musica, egli trasforma il godimento musicale in retorica intellettualistica di parole e di accenti della passione nello *stilo rappresentativo*, lo trasforma nella delizia delle arti del canto; poiché non può avere nessuna visione, costringe il macchinista e lo scenografo a servirlo; poiché non sa afferrare il vero essere dell'artista, evoca magicamente davanti a sé secondo il suo gusto l'«uomo artistico primitivo», cioè l'uomo che nella passione canta e recita versi. Si trasferisce in sogno in un'epoca in cui la passione basta per generare canti e poemi, come se l'affetto fosse mai stato in grado di creare qualcosa di artistico. Il presupposto dell'opera è una falsa credenza circa il processo artistico, cioè la credenza idillica che propriamente ogni uomo in preda ai sentimenti sia artista.

Nel senso di questa credenza l'opera è l'espressione di una mondanità profana in arte, che detta le sue leggi con il sereno ottimismo dell'uomo teoretico.[94]

Se desiderassimo riunire in un solo concetto le due idee or ora descritte, determinanti la nascita dell'opera, non ci rimarrebbe che parlare di una *tendenza idillica dell'opera*: a questo riguardo ci basterebbe servirci delle espressioni e della spiegazione di Schiller. O la natura e l'ideale, dice costui, sono oggetto di mestizia, quando quella viene rappresentata come perduta e questo come non raggiunto; oppure entrambi sono oggetto di gioia, in quanto vengono rappresentati come reali. Nel primo caso si ha l'elegia in senso stretto, nell'altro l'idillio nel senso più largo. In proposito bisogna poi richiamare subito l'attenzione sulla caratteristica comune di quelle due idee nella genesi dell'opera, per cui in esse l'ideale non viene sentito come non raggiunto, e la natura non viene sentita come perduta.

Secondo questo modo di sentire, ci fu un'età primitiva dell'uomo, in cui egli viveva nel cuore della natura e in questa naturalezza aveva insieme raggiunto l'ideale dell'umanità, in una paradisiaca bontà e vita artistica. Da questo uomo primitivo perfetto noi tutti discenderemmo, e di esso saremmo anzi ancora il fedele ritratto; tuttavia dovremmo gettar via qualcosa da noi per riconoscerci come quest'uomo primitivo, in virtù di una volontaria rinuncia a un'erudizione superflua, a una cultura troppo ricca. L'uomo colto del Rinascimento si fece ricondurre dalla sua imitazione operistica della tragedia greca a una siffatta armonia tra natura e ideale, a una realtà idillica; egli utilizzò questa tragedia come Dante utilizzò Virgilio, per essere condotto fino alle porte del paradiso.^[95] Di qui per contro procedette da solo ancora oltre, passando da un'imitazione della suprema forma d'arte greca a un «ristabilimento di tutte le cose», a una riproduzione del mondo d'arte originario dell'uomo. Quale fiduciosa bontà d'animo in queste aspirazioni temerarie proprio in grembo alla cultura teoretica! - Tutto ciò si spiega unicamente in base alla consolante credenza che «l'uomo in sé» sia l'eroe d'opera eternamente virtuoso, il pastore che eternamente canta o suona il flauto, e che alla fine dovrà ritrovare sempre se stesso come tale, nel caso in cui abbia talvolta realmente perduto per qualche tempo se stesso; tutto ciò è unicamente il frutto di quell'ottimismo, che dalle profondità della concezione socratica del mondo sale qui in alto come un'esalazione dal profumo dolciastro e tentatore.

Dai lineamenti dell'opera non spira dunque affatto il dolore elegiaco di una perdita eterna, ma al contrario la serenità di un eterno ritrovamento, il facile piacere per una realtà idillica, o che almeno ci si può in ogni momento immaginare come reale, sebbene al riguardo si abbia forse ormai sentore che questa pretesa realtà non è altro che un fantastico e sciocco baloccarsi, di fronte a cui chiunque volesse fare un confronto con la terribile serietà della vera natura, e paragonare tutto ciò con le vere scene primitive dei primordi dell'umanità, dovrebbe gridare: via questi fantasmi! Tuttavia ci si illuderebbe se si credesse di poter scacciare semplicemente con un potente scongiuro, come uno spettro, un essere bamboleggiante qual è l'opera. Chi vuole abbattere l'opera deve accettare la lotta contro quella serenità alessandrina che in essa così ingenuamente si esprime riguardo alla sua idea preferita, e che trova in essa la sua vera e propria forma d'arte. Ma che cosa ci si può aspettare per l'arte stessa dall'azione di una forma artistica le cui origini non si trovano affatto nella sfera estetica e che piuttosto si intromette nel campo artistico da una sfera per metà morale, e solo qua e là può talvolta trarre in inganno su quest'ibrida nascita? Di quali succhi si nutre questo mondo parassitario dell'opera, se non si nutre di quelli dell'arte vera? Non sarà da presumere che, fra le sue seduzioni idilliche, fra le sue arti lusingatrici alessandrine, il compito supremo dell'arte, da chiamarsi veramente serio - liberare cioè l'occhio

dalla vista dell'orrore della notte e salvare il soggetto col balsamo risanatore dell'illusione dagli spasimi degli impulsi della volontà - degenererà in una vuota e dispersiva tendenza al divertimento? Cosa ne è delle verità eterne del dionisiaco e dell'apollineo, data una mescolanza stilistica come quella che ho mostrato nell'essenza dello *stilo rappresentativo*? dove la musica viene considerata serva e le parole del testo padrone, dove la musica viene paragonata al corpo e le parole del testo all'anima? dove la meta suprema sarà costituita nel miglior caso da una trascrizione in musica descrittiva, allo stesso modo di quello che un tempo era accaduto nel nuovo ditirambo attico? dove la musica è stata completamente estraniata dalla sua vera dignità, dal costituire cioè lo specchio dionisiaco del mondo, sicché non le rimane se non imitare, come schiava dell'apparenza, la natura formale dell'apparenza, e suscitare un diletto esteriore nel giuoco delle linee e delle proporzioni. A considerare rigorosamente le cose, questa calamitosa influenza dell'opera sulla musica coincide addirittura con l'intera evoluzione della musica moderna; l'ottimismo latente nella genesi dell'opera e nell'essenza della cultura da essa rappresentata è riuscito con preoccupante rapidità a spogliare la musica della sua destinazione universale dionisiaca e a imprimerle un carattere dilettevole di giuoco di forme: questa trasformazione si potrebbe forse paragonare soltanto alla metamorfosi dell'uomo eschileo nell'uomo della serenità alessandrina.

Ma se nell'esemplificazione qui accennata abbiamo giustamente messo in relazione la scomparsa dello spirito dionisiaco con una evidentissima, ma finora inspiegata trasformazione e degenerazione dell'uomo greco - quali speranze dovranno rinascere in noi, quando i più sicuri auspici ci garantiscono *il processo inverso, il graduale risvegliarsi dello spirito dionisiaco* nel mondo attuale! Non è possibile che la divina forza di Eracle si infiacchisca eternamente nella voluttuosa soggezione a Onfale. Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco è sorta una forza che non ha niente in comune con le condizioni primitive della cultura socratica e non si può né spiegare né giustificare in base a esse, ma che viene invece sentita da questa cultura come qualcosa di terribile e inesplicabile, come un'ostilità strapotente, ossia *la musica tedesca*, quale dobbiamo principalmente intendere nel suo potente corso solare da Bach a Beethoven, da Beethoven a Wagner. Il socratismo assetato di conoscenza dei nostri giorni, anche nel caso più favorevole, che cosa potrà fare contro questo demone insorgente da inesauribili profondità? Né partendo dai merletti e dagli arabeschi della melodia operistica, né con l'aiuto dell'abbaco della fuga e della dialettica contrappuntistica si potrà trovare la formula, nella cui luce tre volte potente si possa sottomettere quel demone e costringerlo a parlare. Quale spettacolo è offerto oggi dai nostri teorici di estetica, i quali con la rete di una loro peculiare «bellezza» cercano di colpire e ghermire il genio della musica che si agita davanti a loro con vita incomprensibile, e usano

movimenti che tanto poco possono essere giudicati secondo la bellezza eterna, quanto secondo la sublimità! Basta osservare una volta questi protettori della musica in carne ed ossa e da vicino,[96] quando gridano così instancabilmente: bellezza! bellezza!, sia che si comportino poi come i viziati beniamini della natura, formati in grembo al bello, sia che cerchino invece una forma menzognera e dissimulatrice per la propria rozzezza, e un pretesto estetico per la propria freddezza e povertà di sentimento. In proposito io penso per esempio a Otto Jahn.[97] Ma il bugiardo e l'ipocrita si guardino dalla musica tedesca: giacché proprio essa è, in mezzo a tutta la nostra cultura, l'unico spirito di fuoco schietto, puro e purificante, dal quale e verso il quale si muovono in duplice orbita, come nella dottrina del grande Eraclito di Efeso, tutte le cose. Tutto ciò che ora chiamiamo cultura, educazione, civiltà, dovrà un giorno comparire davanti all'infallibile giudice Dioniso.

Se poi ricordiamo come lo spirito, sgorgante da uguali sorgenti, *della filosofia tedesca* poté attraverso Kant e Schopenhauer distruggere il soddisfatto piacere di esistere del socratismo scientifico, mediante la dimostrazione dei suoi limiti, e come da questa dimostrazione fu introdotto un modo infinitamente più profondo e serio di affrontare le questioni etiche e l'arte, modo che noi possiamo addirittura designare come la *sapienza dionisiaca* espressa in concetti, che cosa ci indica allora il mistero di quest'unità fra la musica tedesca e la filosofia tedesca, se non una nuova forma di esistenza, sul cui contenuto possiamo raggiungerci solo con un presagio, in base ad analogie elleniche? Infatti per noi, che ci troviamo alla linea di confine fra due diverse forme di esistenza, il modello ellenico conserva questo incommensurabile valore, che in esso sono impressi anche tutti quei passaggi e lotte verso una forma che ammaestri classicamente: noi però viviamo analogamente le grandi epoche fondamentali del mondo ellenico per così dire in ordine *inverso*, e per esempio ora sembra che procediamo all'indietro dall'età alessandrina al periodo della tragedia. Frattanto si avverte in noi il sentimento che la nascita di un'età tragica debba significare per lo spirito tedesco solo un ritorno a se stesso, un beato ritrovarsi, dopo che per un lungo tempo mostruose potenze penetrate dal di fuori avevano costretto a una servitù sotto le loro forme quello spirito che viveva in una derelitta barbarie formale. Ora finalmente, dopo il ritorno alla fonte originaria del suo essere, esso può osar presentarsi di fronte a tutti i popoli ardito e libero, senza la danda di una civiltà romanza: purché sia capace di imparare fermamente da un popolo, ossia dai Greci, imparare dai quali è in genere già un'alta gloria e una rarità che distingue. E quando, di questi sommi maestri, avremmo bisogno più di ora, che viviamo *la rinascita della tragedia* e corriamo il rischio di non sapere da dove essa venga e di non saperci spiegare dove essa voglia andare?

Si potrebbe una volta ponderare, sotto gli occhi di un giudice incorrotto, in qual tempo e con quali uomini lo spirito tedesco si sia finora sforzato più vigorosamente di imparare dai Greci; e se riteniamo con sicurezza che questa lode unica debba essere aggiudicata alla nobilissima lotta per la cultura combattuta da Goethe, Schiller e Winckelmann, bisognerebbe in ogni caso aggiungere che, dopo quei tempo e dopo gli influssi immediati di quella lotta, gli sforzi per giungere per una stessa via alla cultura e ai Greci sono andati, in maniera incomprensibile, sempre più indebolendosi. Non dovremmo noi, per non disperare del tutto dello spirito tedesco, poterne trarre la conclusione che anche quei lottatori potrebbero non essere riusciti, in qualche punto principale, a penetrare nel nocciolo della natura ellenica e a stabilire una durevole lega amorevole fra la cultura tedesca e la cultura greca? In tal modo forse un inconscio riconoscimento di questa deficienza avrebbe suscitato anche nelle nature più serie lo scoraggiato dubbio che esse, dopo tali predecessori, non potevano procedere su questa via di cultura più avanti di quelli, e che in genere non potevano giungere alla meta. Perciò da quel tempo vediamo degenerare nella maniera più preoccupante il giudizio sul valore dei Greci per la cultura; nei più diversi campi dello spirito e del non spirito si può sentire l'espressione di una compassionevole superiorità; altrove una retorica totalmente priva d'effetto si trastulla con l'«armonia greca», la «bellezza greca» e la «serenità greca». E proprio in quei circoli, la cui dignità potrebbe consistere nell'attingere instancabilmente dalla fonte greca per la salvezza della cultura tedesca, nei circoli degli insegnanti degli istituti superiori di cultura, si è ottimamente imparato a cavarsela sbrigativamente e in maniera comoda con i Greci, giungendo non di rado fino a uno scettico abbandono dell'ideale ellenico e a un completo rovesciamento del vero fine di tutti gli studi sull'antichità. In quei circoli, chi in genere non si è totalmente esaurito nello sforzo di essere un attendibile emendatore di testi antichi o un indagatore del linguaggio col microscopio della storia naturale, cerca forse di appropriarsi «storicamente», oltre che di altre antichità, anche dell'antichità greca, ma in ogni caso secondo il metodo e con le arie di superiorità della nostra dotta storiografia odierna. Se per conseguenza la vera forza formativa degli istituti di istruzione superiore non è certo mai stata più bassa e debole che al presente, se il «giornalista», il cartaceo schiavo del giorno, in tutto ciò che riguarda la cultura ha riportato la vittoria sull'insegnante superiore, e a quest'ultimo non resta che la metamorfosi, già spesso sperimentata, di muoversi ora anch'egli nell'eloquio giornalistico, con la «leggera eleganza» di questa sfera, come una festosa e dotta farfalla - in quale penosa confusione la gente siffattamente colta di un tale presente dovrà guardare

quel fenomeno, che si potrebbe forse comprendere per analogia solo in base alla più profonda essenza del genio ellenico, finora incompreso, ossia il risveglio dello spirito dionisiaco e la rinascita della tragedia? Non c'è nessun altro periodo artistico in cui la cosiddetta cultura e l'arte vera e propria siano state fra loro così lontane e avverse come vediamo coi nostri occhi che sono al presente. Noi comprendiamo perché una cultura così debole odia la vera arte: da essa teme infatti la sua fine. Ma non dovrebbe essersi esaurita tutta una specie di cultura, ossia quella socratico-alessandrina, una volta che è potuta giungere sino a un termine così delicato e gracile qual è la cultura attuale?[98] Se eroi come Goethe e Schiller non riuscirono a forzare la porta stregata che conduce alla montagna incantata ellenica, se con tutti i loro sforzi più coraggiosi non giunsero più in là del nostalgico sguardo che l'Ifigenia goethiana manda dalla barbarica Tauride alla patria al di là del mare, cosa rimarrebbe da sperare per gli epigoni di eroi simili se la porta non si aprisse da sé improvvisamente di fronte a loro in tutt'altra direzione, senza l'intervento di un qualsiasi sforzo della cultura precedente - al mistico accento della risorta musica tragica?

Nessuno cerchi di turbare la nostra fede in un'imminente rinascita dell'antichità ellenica; giacché solo in essa troviamo la nostra speranza per un rinnovamento e una purificazione dello spirito tedesco attraverso la magia di fuoco della musica. Che cosa sapremmo altrimenti menzionare, che nella desolazione e nello spossamento della cultura odierna possa risvegliare qualche confortante speranza per il futuro? Invano cerchiamo di trovare anche una sola radice robustamente ramificata, un pezzo di terra fertile e sana: dappertutto polvere, sabbia, irrigidimento, languore. Al riguardo un solitario sconcolato non potrebbe scegliersi un simbolo migliore del cavaliere con la morte e il diavolo, come lo ha disegnato Dürer, il cavaliere con l'armatura, dallo sguardo di bronzo, duro, che sa prendere il suo cammino terribile, imperturbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere di Dürer fu il nostro Schopenhauer; gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non esiste il suo pari. -

Ma come cambia improvvisamente il deserto or ora così foscamente descritto della nostra stanca cultura, quando lo tocca la magia dionisiaca! Un turbine afferra tutto ciò che è spento, marcio, rotto, appassito, lo avvolge roteando in una rossa nube di polvere e come un avvoltoio lo porta in alto. I nostri sguardi cercano confusi ciò che si è dileguato, poiché quello che vedono è come salito alla luce dorata da uno sprofondamento, così pieno e verde, così rigogliosamente vivo, così appassionatamente sconfinato. La tragedia sta in mezzo a questa sovrabbondanza di vita, di dolore e di piacere, in estasi sublime, ascolta un lontano e melanconico canto - esso narra delle Madri dell'essere, i cui nomi suonano: follia, volontà, dolore. - Sì, amici miei, credete con me alla vita dionisiaca e alla

rinascita della tragedia. Il tempo dell'uomo socratico è finito: inghirlandatevi di edera, prendete in mano il tirso e non vi meravigliate che la tigre e la pantera si accovaccino carezzevolmente ai vostri ginocchi. Ora osate essere uomini tragici: giacché sarete liberati. Accomagnerete il corteo dionisiaco dall'India alla Grecia! Armatevi a dura lotta, ma credete ai miracoli del vostro dio!

21[99]

Ridiscendendo da questi toni esortativi alla disposizione che conviene al contemplatore, ripeto che solo dai Greci si può imparare che cosa un tale miracoloso e improvviso risveglio della tragedia debba significare per l'intima ragione di vita di un popolo. Quello che combatte le battaglie persiane è il popolo dei misteri tragici: e a sua volta il popolo che ha condotto quelle guerre ha bisogno della tragedia come di una necessaria bevanda di guarigione. Chi avrebbe supposto proprio in questo popolo, dopo che esso era stato per più generazioni eccitato fin nell'intimo dalle più forti convulsioni del demone dionisiaco, ancora un'effusione così equilibrata e vigorosa del più semplice sentimento politico, dei più naturali istinti di patria, del più originario e virile spirito guerriero? E se in ogni importante propagazione di impulsi dionisiaci si può sempre avvertire come la liberazione dionisiaca dai vincoli dell'individualità si faccia sentire a tutta prima a pregiudizio degli istinti politici, fino all'indifferenza verso di essi, anzi all'ostilità, d'altra parte è altrettanto certo che il formatore di Stati Apollo è anche il genio del *principium individuationis*, e che Stato e senso della patria non possono vivere senza affermare la personalità individuale. Dall'orgiasmo si diparte, per un popolo, solo una strada, la strada che mena al buddhismo indiano, il quale, per essere in genere tollerato con la sua aspirazione al nulla, abbisogna di quei rari stati statici con la loro elevazione sullo spazio, sul tempo e sull'individualità: a loro volta questi stati richiedono una filosofia che insegni a superare con un'idea l'indescrivibile disgusto degli stati intermedi. Altrettanto necessariamente un popolo, muovendo dal valore assoluto degli istinti politici, giunge a una strada di estrema mondanizzazione, la cui espressione più grandiosa, ma anche più spaventosa, è l'*imperium* romano.

Situati fra l'India e Roma e spinti a una scelta insidiosa, i Greci riuscirono a inventare in classica purezza una terza forma, in verità non per un lungo uso proprio, ma appunto per questo per l'immortalità. Che infatti i beniamini degli dèi muoiano giovani, vale in tutte le cose, ma è altrettanto certo che essi vivono poi in eterno con gli dèi. Non si pretenda comunque dalle cose più nobili che esse abbiano anche la resistente tenacia del cuoio;

la solida durezza, quale per esempio fu propria dell'istinto nazionale dei Romani, verosimilmente non appartiene ai predicati necessari della perfezione. Ma se noi ci chiediamo da quale farmaco fu reso possibile ai Greci, nella loro epoca grande, di non esaurirsi, nonostante la straordinaria forza dei loro istinti dionisiaci e politici, né in una meditazione estatica né in una logorante caccia alla potenza del mondo e agli onori del mondo, e di raggiungere invece quella magnifica mescolanza, quale può avere un nobile vino che infiammi e disponga insieme alla contemplazione, dobbiamo pensare all'immenso potere della *tragedia*, che stimolava, purificava e scaricava tutta la vita del popolo; cominceremo a intravederne il supremo valore solo quando essa apparirà a noi, come presso i Greci, quale compendio di tutte le salutari forze profilattiche, quale mediatrice che domina le qualità del popolo più forti e in sé più fatali.

La tragedia assorbe in sé il massimo orgiasmo musicale, e in tal modo, presso i Greci come presso di noi, porta direttamente la musica al suo compimento; a essa pone poi accanto il mito tragico e l'eroe tragico, il quale allora, simile a un potente Titano, prende sulle sue spalle l'intero mondo dionisiaco, scaricandone noi, mentre d'altra parte, per mezzo dello stesso mito tragico, sa liberare, nella persona dell'eroe tragico, dall'avidio impulso verso quest'esistenza, e richiama con mano ammonitrice a un altro essere e a una gioia superiore, cui l'eroe combattente, pieno di presagi, si prepara con la sua rovina, non con le sue vittorie. La tragedia pone fra il valore universale della sua musica e l'ascoltatore dionisiacamente recettivo una sublime allegoria, il mito, e suscita nell'ascoltatore l'illusione che la musica sia solo un supremo mezzo di rappresentazione, destinato a ravvivare il mondo plastico del mito. Con l'appoggio di questo nobile inganno, essa può ora muovere le sue membra nella danza ditirambica e abbandonarsi senza esitazioni a un orgiastico senso di libertà, in cui come musica in sé, senza quell'inganno, essa non potrebbe osare quello scatenamento. Il mito ci protegge dalla musica, e d'altra parte soltanto esso può darle la libertà suprema. In compenso la musica conferisce al mito, come dono reciproco, un così penetrante e convincente significato metafisico, quale parole e immagini, senza quell'unico ausilio, non potrebbero mai raggiungere; e particolarmente grazie a essa lo spettatore tragico è preso proprio da quel sicuro presentimento di una gioia suprema, a cui conduce il cammino attraverso la rovina e la negazione, sicché egli crede di sentire l'intimo abisso delle cose parlargli distintamente.

Se con le ultime frasi ho potuto dare a questa difficile idea forse soltanto un'espressione provvisoria, comprensibile subito solo a pochi, proprio in questo punto non posso cessare di incitare i miei amici a un ulteriore tentativo, e di pregarli a prepararsi, sulla base di un esempio singolo della nostra comune esperienza, alla conoscenza del principio generale. Con questo esempio io non posso riferirmi a coloro che utilizzano le immagini degli avvenimenti scenici, le parole e le passioni dei

personaggi sulla scena, per accostarsi con questo aiuto al sentimento musicale; giacché tutti costoro non parlano la musica come lingua materna e inoltre, nonostante quell'aiuto, non giungono al di là del vestibolo della percezione musicale, senza mai poter pervenire ai suoi sacrali intimi. Parecchi di costoro, come Gervinus,[100] non giungono per questa via neanche al vestibolo. Mi devo invece rivolgere solo a coloro che, apparentati alla musica in maniera immediata, trovano in essa per così dire il loro grembo materno e sono in collegamento con le cose quasi solo in virtù di relazioni musicali inconscie. A questi schietti musicisti io rivolgo la domanda: possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto di *Tristano e Isotta* senza alcun sussidio di parole e di immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico, senza esalare l'ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell'anima?[101] Un uomo che, come in questo caso, abbia avvicinato l'orecchio per così dire al centro del cuore della volontà universale, che senta riversarsi di qui in tutte le vene del mondo, come fiume tonante o come delicatissimo ruscello polverizzato, la furente brama di esistenza, non si spezzerebbe forse subitaneamente? Sopporterebbe di percepire nel miserabile involucro vitreo dell'individualità umana l'eco di innumerevoli gridi di gioia e di dolore provenienti dal «vasto spazio della notte dei mondi», senza rifugiarsi inarrestabilmente, in questa danza pastorale della metafisica, in seno alla sua patria originaria? Se tuttavia un'opera simile può essere percepita come un tutto senza negare l'esistenza individuale, se una creazione simile potè essere creata senza frantumare il suo creatore - dove troveremo la soluzione di una tale contraddizione?

Qui fra la nostra suprema eccitazione musicale e quella musica si inseriscono il mito tragico e l'eroe tragico, in fondo solo come simboli dei fatti più universali, di cui solo la musica può parlare per via diretta. Ma se noi sentissimo come esseri puramente dionisiaci, il mito ci rimarrebbe allora accanto come un simbolo assolutamente inefficace e inosservato, e non ci distoglierebbe in alcun momento dal porgere il nostro orecchio all'eco degli *universalia ante rem*. A questo punto insorge invece la forza *apollinea*, volta a ripristinare l'individuo quasi frantumato, col balsamo salutare di un estatico inganno: improvvisamente crediamo di vedere nient'altro che Tristano, quando immoto e cupo si chiede: «la nenia antica: perché mi desta?». E ciò che prima ci appariva come un roco sospiro dal centro dell'essere, vuol dirci ora soltanto che «desolato e vuoto è il mare». E mentre credevamo di spegnerci anelanti nella spasmodica tensione di tutti i sentimenti, e soltanto poco ormai ci teneva legati a questa esistenza, sentiamo e vediamo ora solo l'eroe, ferito a morte e tuttavia non ancora morente, col suo grido pieno di disperazione: «Anelare, anelare! Morendo anelare, di non morire di struggimento!». E se prima il suono tripudiarne del corno, dopo tale eccesso e tale sovrabbondanza di struggenti angosce, ci spezzava il cuore quasi come il massimo dei tormenti, ora fra noi e

questo «tripudio in sé» sta l'esultante Kurwenal, rivolto alla nave che porta Isotta. Per quanto veementemente ci afferri la compassione, in un certo senso la compassione ci salva dalla sofferenza primordiale del mondo, come l'immagine simbolica del mito ci salva dall'immediata intuizione della suprema idea del mondo, come il pensiero e la parola ci salvano dall'effusione non arginata della volontà inconscia. Grazie a quel magnifico inganno apollineo ci sembra quasi che il regno del suono ci venga incontro come un mondo plastico, e che in esso sia stato inoltre formato e figurativamente impresso, come in una materia tenerissima e sensibilissima, soltanto il destino di Tristano e Isotta.

Così l'apollineo ci strappa all'universalità dionisiaca e ci affascina per gli individui; a questi incatena il nostro sentimento di pietà, con questi appaga il senso della bellezza anelante a forme grandi e sublimi; ci fa passare davanti immagini di vita e ci spinge ad afferrare concettualmente il nocciolo vitale in esse contenuto. Con l'enorme violenza dell'immagine, del concetto, della dottrina etica e dell'eccitazione simpatica, l'apollineo solleva l'uomo dal suo orgiastico annullamento di sé e, sovrapponendosi all'universalità dell'evento dionisiaco, gli dà l'illusione di vedere una singola immagine del mondo, per esempio Tristano e Isotta, e di doverla *vedere, per effetto della musica*, ancor meglio e più intimamente.[102] Di che cosa non è capace la magia risanatrice di Apollo, se può perfino suscitare in noi l'illusione che realmente il dionisiaco, al servizio dell'apollineo, possa rafforzarne gli effetti, anzi che addirittura la musica sia essenzialmente arte rappresentativa per un contenuto apollineo?

Con questa armonia prestabilita, che regna fra il perfetto dramma e la sua musica, il dramma raggiunge un altissimo grado di evidenza rappresentativa, altrimenti inaccessibile al dramma parlato. Allo stesso modo che tutte le figure vive della scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche autonomamente mosse fino ad acquistare la chiarezza di una linea arcuata, così l'accostamento di queste linee risuona per noi nel mutamento armonico, che simpatizza nella maniera più delicata con l'evento che si svolge. Per effetto di questo mutamento le relazioni delle cose vengono da noi immediatamente avvertite in maniera concretamente percepibile, assolutamente non astratta, allo stesso modo che, per effetto di esso, comprendiamo che solo in queste relazioni l'essenza di un carattere e di una linea melodica si rivela in modo puro. E mentre così la musica ci costringe a vedere di più e più intimamente del solito e ad allargare davanti a noi come una delicata ragnatela l'evento[103] della scena, per il nostro occhio spiritualizzato e rivolto nell'intimo il mondo della scena acquista sia un'infinita espansione sia un'illuminazione dal di dentro. Cosa potrebbe offrire di analogo il poeta senza musica, che si sforza di raggiungere quell'intimore allargamento del mondo visivo della scena e la sua interna illuminazione con un meccanismo molto più imperfetto, per via indiretta e basandosi sulla parola e sul concetto? E se invero anche la tragedia

musicale aggiunge la parola, essa può tuttavia in pari tempo presentare insieme il sostrato e il luogo di nascita della parola e chiarirci dall'intimo il divenire della parola.

Ma di questo evento rappresentato sarebbe altrettanto esatto dire che esso è solo una magnifica illusione, ossia quell'*inganno* apollineo precedentemente menzionato, per effetto del quale dobbiamo essere sgravati dalla pressione e dall'eccesso dionisiaco. In fondo anzi il rapporto fra la musica e il dramma è proprio l'inverso: la musica è la vera idea del mondo, il dramma solo un riflesso di quest'idea, un fantasma isolato di essa. Quell'identità fra la linea melodica e la figura vivente, fra l'armonia e le relazioni di carattere di quella figura è vera in un senso opposto a come ci potrebbe sembrare assistendo alla tragedia musicale. Per quanto muoviamo la figura nel modo più visibile, la vivifichiamo e illuminiamo dal di dentro, essa rimarrà sempre solo l'apparenza, da cui non c'è nessun ponte che conduca alla realtà vera, al cuore del mondo. Ma è da questo cuore che parla la musica; e innumerevoli apparenze di quella specie potrebbero andare insieme con la stessa musica, ma non esaurirebbero mai l'essenza di essa, anzi sarebbero sempre e solo sue immagini estraniare. Con la contrapposizione popolare e del tutto falsa tra anima e corpo non si può certo spiegare nulla del difficile rapporto fra musica e dramma, e si può confondere tutto; ma la rozzezza antifilosofica di quella contrapposizione sembra sia diventata proprio per i nostri cultori di estetica, chissà per quali motivi, un articolo di fede volentieri professato, mentre di una contrapposizione tra apparenza e cosa in sé essi non hanno imparato nulla o, per motivi ugualmente sconosciuti, non hanno voluto imparare nulla.

Se dalla nostra analisi dovesse essere risultato che con il suo inganno l'elemento apollineo della tragedia ha riportato piena vittoria sull'elemento dionisiaco originario della musica, e che ha utilizzato quest'ultima ai suoi fini, vale a dire per una massima chiarificazione del dramma, ci sarebbe comunque da aggiungere un'importantissima restrizione: nel punto più essenziale quell'inganno apollineo risulta infranto e annullato. Il dramma, che con l'aiuto della musica ci si allarga davanti con una chiarezza interiormente luminosa di tutti i movimenti e le figure, come se vedessimo nascere il tessuto sul telaio attraverso i movimenti in su e in giù - raggiunge nel suo complesso un effetto che è *al di là di ogni effetto artistico apollineo*. Nell'effetto complessivo della tragedia il dionisiaco prende di nuovo il sopravvento; essa si chiude con un accento che non potrebbe mai risuonare dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'inganno apollineo si dimostra per quel che è, cioè per il velo che per tutta la durata della tragedia ricopre costantemente il vero e proprio effetto dionisiaco: il quale è tuttavia così potente, da spingere alla fine lo stesso dramma apollineo in una sfera in cui esso comincia a parlare con sapienza dionisiaca, e in cui nega se stesso e la sua visibilità apollinea. Così si potrebbe in realtà

simboleggiare il difficile rapporto fra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza fra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere.

22

L'amico attento ricordi, nella sua purezza e senza mescolanze, l'effetto di una vera tragedia musicale, secondo le proprie esperienze. Penso di aver descritto il fenomeno di quest'effetto da ambedue i lati in modo tale, che egli saprà ora spiegarsi le proprie esperienze. Egli ricorderà infatti che, riguardo al mito che gli si muoveva davanti, si sentiva innalzato a una specie di onniscienza, come se allora il potere visivo dei suoi occhi fosse stato non solo un potere di fissare le superfici, ma fosse anche potuto penetrare nell'intimo, e come se, con l'aiuto della musica, avesse visto davanti a sé, per così dire concretamente visibili, quasi una folla di linee e figure vivamente mosse, gli ondeggiamenti della volontà, la lotta dei motivi e il gonfio fiume delle passioni,^[104] e si fosse quindi potuto immergere fin nei più delicati segreti delle emozioni inconscie. Mentre egli diviene così cosciente di un fortissimo potenziamento dei suoi impulsi rivolti al mondo visivo e alla trasfigurazione, sente tuttavia in modo altrettanto determinato che questa lunga serie di effetti artistici apollinei *non* produce quel felice persistere nella contemplazione scevra di volontà che lo scultore e il poeta epico, cioè i veri artisti apollinei, producono in lui con le loro opere d'arte: ossia non produce quella giustificazione raggiunta intuitivamente del mondo dell'*individuatio*, che è il vertice e l'essenza dell'arte apollinea. Egli guarda il mondo trasfigurato della scena e tuttavia lo nega. Vede davanti a sé l'eroe tragico in epica chiarezza e bellezza, e tuttavia si allietta del suo annientamento. Comprende fin nell'intimo i fatti della scena e si rifugia volentieri nell'incomprensibile. Sente le azioni dell'eroe come giustificate, e tuttavia si sente ancor più esaltato quando queste azioni ne annientano l'autore. Rabbrivisce per i dolori che colpiranno l'eroe, e tuttavia in essi presagisce una gioia superiore, di gran lunga predominante. Guarda di più e più profondamente che mai, e tuttavia desidera di essere cieco. Da che cosa dovremo far derivare questa meravigliosa divisione di sé, questo spezzarsi della punta apollinea, se non dalla magia *dionisiaca*, che pur stimolando al massimo gli impulsi apollinei verso l'illusione ha ancora il potere di costringere al proprio servizio questa sovrabbondanza di forza apollinea? *Il mito tragico* è da intendere solo come una simbolizzazione di sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei; questo mito spinge il mondo dell'apparenza agli estremi limiti, dove esso nega se stesso e cerca di rifugiarsi di nuovo in grembo alla vera e unica realtà; e dove poi, con

Isotta, sembra che così intoni il suo metafisico canto del cigno:

Del mar di delizia
nel flutto ondeggiante,
d'onde vaporose
nell'echeggiante suono,
del respiro cosmico
nell'alitante tutto -
annegare - sprofondare -
ignara - gioia suprema!^[105]

Così noi, partendo dalle esperienze di un ascoltatore veramente estetico, ci rappresentiamo lo stesso artista tragico, immaginando come egli, simile a una splendida divinità dell'*individuatio*, crei le sue figure - in questo senso la sua opera difficilmente potrebbe intendersi come «imitazione della natura» - e come poi però il suo enorme istinto dionisiaco ingoi tutto questo mondo di apparenze, per far intuire dietro di esso e attraverso la sua distruzione una altissima, primigenia gioia artistica in grembo all'uno originario. Certo i nostri cultori di estetica non sanno dir nulla di questo ritorno alla patria originaria, del vincolo di fratellanza tra le due divinità artistiche nella tragedia e dell'eccitamento tanto apollineo quanto dionisiaco dell'ascoltatore, mentre non si stancano di caratterizzare come il vero elemento tragico la lotta dell'eroe col destino, la vittoria dell'ordinamento morale del mondo o lo scaricarsi di affetti prodotto dalla tragedia: questa instancabilità mi porta a pensare che essi non potrebbero comunque essere uomini esteticamente eccitabili, e che nell'ascoltare la tragedia potrebbero forse venire in considerazione solo come esseri morali. Mai ancora, da Aristotele in poi, è stata data una spiegazione dell'effetto tragico, da cui si potessero dedurre stati artistici, un'attività estetica degli ascoltatori. Ora pare che la compassione e la paura debbano essere spinte da eventi gravi verso uno sfogo che dia sollievo, ora pare che ci dobbiamo sentire elevati ed esaltati dalla vittoria dei principi buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo; e poiché certamente credo che per numerosi uomini proprio questo, e solo questo, sia l'effetto della tragedia, così chiaramente ne risulta che tutti costoro, insieme ai loro interpreti estetici, non hanno sperimentato nulla della tragedia come *arte* somma. Quella scarica patologica, la catarsi di Aristotele, di cui i filologi non sanno bene se sia da annoverare tra i fenomeni della medicina o tra quelli della morale, richiama una singolare intuizione di Goethe. «Senza un vivo interesse patologico», egli dice, «non sono del resto mai riuscito a elaborare nessuna situazione tragica, e l'ho quindi piuttosto evitata che cercata. Sarebbe forse stato questo un altro dei privilegi degli antichi, che per loro anche le cose più patetiche fossero solo

un giuoco estetico, mentre per noi deve collaborare la verità naturale per produrre una tale opera?».[106] A quest'ultima domanda, così profonda, possiamo ora, dopo le nostre preziose esperienze, rispondere affermativamente, poiché proprio nella tragedia musicale abbiamo sperimentato con stupore che in realtà le cose più patetiche possono essere soltanto un giuoco estetico: perciò ci è lecito credere che solo adesso il fenomeno originario del tragico si possa descrivere con un certo successo. Chi ancor oggi può addurre soltanto quegli effetti sostitutivi attinti a sfere extra-estetiche e non si sente al di sopra del processo patologico-morale, disperi pure della propria natura estetica: in cambio gli raccomandiamo come innocente surrogato l'interpretazione di Shakespeare alla maniera di Gervinus e la diligente ricerca della «giustizia poetica».

Così con la rinascita della tragedia è anche rinato l'*ascoltatore estetico*, in luogo del quale di solito si è presentato sinora nei teatri uno strano *quidproquo*, con pretese a metà morali e a metà erudite, il «critico». Tutto nella sua sfera è stato finora artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. L'attore in realtà non sapeva più che farsene di un tale ascoltatore dagli atteggiamenti critici, e spiava perciò con inquietudine, insieme al drammaturgo o al compositore d'opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in quest'essere pretensiosamente arido e incapace di godimento. Ma è in critici del genere che è consistito finora il pubblico; lo studente, lo scolaro e finanche la più innocente creatura femminile, erano già preparati senza saperlo dall'educazione e dai giornali a un'uguale percezione dell'opera d'arte. Le nature migliori fra gli artisti contavano per un tal pubblico sull'eccitamento di forze morali-religiose, e l'invocazione dell'«ordine morale del mondo» subentrò in funzione vicariale, dove in realtà una potente magia d'arte avrebbe dovuto rapire lo spettatore genuino. Oppure una tendenza più grandiosa, o almeno stimolante, di attualità politica e sociale veniva presentata dal drammaturgo così chiaramente, che l'ascoltatore poteva dimenticare la sua estenuazione critica e abbandonarsi a passioni simili a quelle che si provano nei momenti patriottici o guerrieri, o davanti alla tribuna oratoria del parlamento, o per la condanna del delitto e del vizio: tale allontanamento dai veri fini dell'arte doveva condurre qua e là addirittura a un culto della tendenza. Ma qui si produsse ciò che si è sempre prodotto in tutte le arti rese artificiali, ossia una depravazione impetuosamente rapida di quelle tendenze, sicché per esempio la tendenza a impiegare il teatro come istituto per la formazione morale del popolo, che fu presa sul serio al tempo di Schiller, è già annoverata fra le antichità indegne di fede di una cultura superata.[107] Mentre il critico prendeva il sopravvento nel teatro e nei concerti, il giornalista nella scuola e la stampa nella società, l'arte degenerava in oggetto di divertimento della specie più ignobile, e la critica estetica veniva utilizzata come connettivo di una socievolezza vanesia, dissipata, egoistica e inoltre miseramente priva di originalità, il cui senso

vien fatto capire dalla parabola degli istrici^[108] di Schopenhauer; sicché in nessun tempo si è tanto chiacchierato dell'arte e si è fatto tanto poco conto dell'arte. Ma si possono ancora avere rapporti con un uomo che sia in grado di far conversazione su Beethoven e su Shakespeare? Ognuno risponda a questa domanda secondo il proprio sentimento: con la risposta dimostrerà in ogni caso che cosa egli intenda per «cultura», ammesso che cerchi in genere di rispondere alla domanda e non sia già ammutolito dalla sorpresa.^[109]

Per contro diverse persone più nobilmente e delicatamente dotate dalla natura, pur essendosi a poco a poco trasformate in barbari con pretese critiche nella maniera descritta, potrebbero raccontarci di un'impressione, tanto inattesa quanto assolutamente incomprensibile, esercitata eventualmente su di loro da una rappresentazione del *Lohengrin* felicemente riuscita: solo che probabilmente mancò loro una mano che le guidasse con ammonizioni e spiegazioni, cosicché anche quella sensazione incomprensibilmente diversa e assolutamente incomparabile che allora le scosse rimase isolata e si spense come un astro misterioso, dopo di avere scintillato brevemente. In quell'occasione avevano intuito che cos'è l'ascoltatore estetico.

23

Chi vuole esaminare con precisione se stesso, per vedere quanto sia affine al vero ascoltatore estetico o se appartenga alla comunità degli uomini socratico-critici, si limiti a chiedersi sinceramente qual è il sentimento con cui accoglie il miracolo rappresentato sulla scena, e a considerare se allora non senta magari offeso il suo senso storico, rivolto alla rigorosa causalità psicologica, o se non ammetta il miracolo con una benevola concessione, quasi come un fenomeno comprensibile nella fanciullezza ma a lui ormai estraneo, o se non subisca al riguardo qualche altra esperienza. Da questo cioè potrà misurare fino a che punto egli è in genere capace di comprendere il mito, immagine concentrata del mondo, che, come abbreviazione dell'apparenza, non può fare a meno del miracolo. Ma è probabile che, a un esame rigoroso, quasi ognuno si senta talmente disgregato attraverso lo spirito critico-storico della nostra cultura, da rendersi credibile la passata esistenza del mito forse solo per via erudita, mediante astrazioni mediatrici. Senza mito però ogni civiltà perde la sua sana e creativa forza di natura: solo un orizzonte delimitato da miti può chiudere in unità tutto un movimento di civiltà. Solo dal mito le forze della fantasia e del sogno apollineo vengono salvate dal loro vagare senza direzione. Le immagini del mito devono essere i demonici custodi,

inosservati e onnipresenti, sotto la cui vigilanza cresce l'anima giovane, e dai cui segni l'uomo interpreta la propria vita e le proprie lotte: e perfino lo Stato non conosce leggi non scritte che siano più potenti del fondamento mitico, il quale garantisce la sua connessione con la religione, il suo crescere da rappresentazioni mitiche.

Si ponga ora accanto a ciò l'uomo astratto, senza la guida di miti, l'educazione astratta, il costume astratto, il diritto astratto, lo Stato astratto; ci si rappresenti il vagare senza regola della fantasia artistica, non frenata da nessun mito patrio; ci si immagini una cultura che non abbia nessuna sede originaria fissa e sacra, ma che sia condannata a esaurire tutte le possibilità e a nutrirsi affannosamente di tutte le culture - ecco il presente, come risultato di quel socratismo rivolto alla distruzione del mito. E ora l'uomo senza miti sta, eternamente affamato, in mezzo a tutti i passati, e scavando e frugando cerca radici, a costo di scavare per questo nelle antichità più remote. A che cosa accenna l'enorme bisogno storico della cultura moderna insoddisfatta, l'affastellarsi di innumerevoli altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non alla perdita del mito, alla perdita della patria mitica, del mitico grembo materno? Ci si chiede se il muoversi febbrile e così inquietante di questa cultura sia qualcosa d'altro se non il bramoso cercar di abbrancare e ghermire nutrimento di un uomo affamato - e chi potrebbe voler dare ancora qualcosa a una tale cultura, che da tutto ciò che ingoia non può essere saziata, e al cui contatto il più robusto e salutare nutrimento suole mutarsi in «storia e critica»?

Si dovrebbe dolorosamente disperare anche della natura tedesca, se essa fosse già inestricabilmente irretita dalla sua cultura, anzi se si fosse identificata con essa allo stesso modo in cui, con nostro terrore, possiamo osservare ciò nella civile Francia; e ciò che per lungo tempo fu il grande privilegio della Francia e la causa della sua enorme superiorità, appunto quell'unità di popolo e di cultura, potrebbe costringerci, a questa vista, a considerare una fortuna il fatto che questa nostra così discutibile cultura non abbia finora nulla in comune con la nobile essenza del carattere del nostro popolo. Tutte le nostre speranze tendono per contro con desiderio ardente verso quella visione secondo cui, sotto questa vita civilizzata che oscilla inquietamente in su e in giù e sotto le convulsioni culturali, si cela una forza antichissima, magnifica e intimamente sana, che si muove invero potentemente solo in momenti straordinari, per poi ritornare a sognare in attesa di un futuro risveglio. È da questo abisso che è scaturita la Riforma tedesca: nel suo corale risuonò per la prima volta il canto dell'avvenire della musica tedesca. Questo corale di Lutero risuonò profondo, coraggioso e pieno di anima, smisuratamente buono e delicato, come il primo richiamo dionisiaco, che prorompe da un'intricata boscaglia all'approssimarsi della primavera. Gli rispose l'eco d'emulazione di quel corteo solennemente tracotante di invasati dionisiaci, a cui dobbiamo la musica tedesca - e a cui dovremo *la rinascita del mito tedesco!*

So che ora devo condurre l'amico che mi segue con partecipazione in un luogo elevato di considerazioni solitarie, dove egli avrà solo pochi compagni; e gli grido per incoraggiarlo che dobbiamo attenerci alle nostre luminose guide, i Greci. Da loro abbiamo finora preso in prestito, per purificare la nostra conoscenza estetica, quelle due immagini di dèi, ciascuna delle quali domina per sé un separato regno d'arte, e i cui reciproci contatti e potenziamenti siamo giunti a presentire attraverso la tragedia greca. Il tramonto della tragedia greca ci dovette apparire causato da un singolare disgiungersi dei due istinti artistici originari: questo evento si accordava con una degenerazione e trasformazione del carattere del popolo greco, che ci spinsero a riflettere con serietà su quanto necessariamente e strettamente l'arte e il popolo, il mito e il costume, la tragedia e lo Stato siano uniti nei loro fondamenti. Quel tramonto della tragedia fu insieme il tramonto del mito. Fino ad allora i Greci erano stati involontariamente costretti a ricongiungere subito ai loro miti tutto quel che vivevano, anzi a comprenderlo solo attraverso questa congiunzione: in tal modo anche il presente immediato doveva apparire loro subito *sub specie aeterni* e in certo senso come senza tempo. In questo fiume di ciò che è senza tempo si tuffava tanto lo Stato quanto l'arte, per trovarvi riposo dal peso e dalla brama del momento. E un popolo - come del resto anche un uomo - vale solo per quanto sa imprimere sulle sue vicende l'impronta dell'eterno: giacché in tal modo esso è come smondanizzato e mostra la sua inconscia convinzione intima della relatività del tempo e del vero - cioè metafisico - significato del mondo. Il contrario di ciò avviene quando un popolo comincia a concepirsi storicamente e ad abbattere intorno a sé i baluardi mitici: a ciò si accompagna di solito una decisa mondanizzazione, una rottura con l'inconscia metafisica della sua esistenza precedente, in tutte le conseguenze etiche. L'arte greca e principalmente la tragedia greca ostacolarono soprattutto la distruzione del mito: bisognò distruggere anch'esse per potere, con distacco dal suolo patrio, vivere sfrenatamente nel selvaggio deserto del pensiero, del costume e dell'azione. Anche oggi quell'istinto metafisico cerca di crearsi una forma, per quanto attenuata, di trasfigurazione in un socratismo della scienza che sospinga alla vita; ma nei gradi inferiori lo stesso istinto condusse solo a una febbrile ricerca,^[110] che si perse a poco a poco in una demonica riunione di miti e di superstizioni accumulati da ogni parte: in mezzo a tutto ciò peraltro il Greco si arrestò con cuore inappagato, finché non gli riuscì di mascherare con serenità greca e con greca leggerezza quella febbre, come greculo o a stordirsi completamente in qualche cupa superstizione orientale.

Sin dall'epoca del risveglio dell'antichità alessandrino-romana nel quindicesimo secolo, e dopo un intervallo lungo e difficile a descriversi, ci siamo avvicinati a questo stato nella maniera più vistosa. Al vertice la stessa eccessiva brama di sapere, la stessa insaziata felicità di scoprire, la stessa mostruosa mondanizzazione, e accanto a ciò un vagare senza patria, un

avido accalcarsi a tavole straniere, una frivola divinizzazione del presente oppure un ottuso e intontito distacco, tutto *sub specie saeculi*, dell'«epoca d'oggi»: sintomi uguali che lasciano indovinare un'uguale deficienza nel cuore di questa cultura, la distruzione del mito. Sembra che sia quasi impossibile trapiantare con durevole successo un mito straniero senza danneggiare con questo trapianto irrimediabilmente l'albero: quest'ultimo può essere magari abbastanza forte e sano da espellere ancora con terribile lotta quell'elemento estraneo, ma di solito è destinato a consumarsi malato e intristito o in un morboso lussureggiare. Noi facciamo tanto conto della pura e forte essenza della natura tedesca, che proprio da essa osiamo aspettarci quell'espulsione degli elementi estranei violentemente trapiantativi, e riteniamo possibile che lo spirito tedesco ritorni di nuovo in sé. Forse parecchi crederanno che questo spirito debba cominciare la sua lotta con l'espulsione dell'elemento neolatino, e in questa direzione potrebbero vedere una preparazione esterna e un incoraggiamento nel valore vittorioso e nella gloria cruenta dell'ultima guerra; l'intima necessità in questo senso va però cercata nella gara per essere sempre più degni di coloro che lottarono per primi su questa via, sia di Lutero sia dei nostri grandi artisti e poeti. Ma non credano mai di poter combattere lotte simili senza i loro dèi domestici, senza la loro patria mitica, senza una «restituzione» di tutte le cose tedesche! E se il Tedesco si dovesse guardare intorno esitante in cerca di una guida che lo riconduca indietro nella patria da lungo tempo perduta, di cui quasi non conosce più vie e sentieri - ascolti il richiamo deliziosamente allettante dell'uccello dionisiaco, che si libra su di lui e gli indicherà il cammino in quella direzione.

24

Fra i peculiari effetti artistici della tragedia musicale dovemmo rilevare un *inganno* apollineo, mediante il quale dobbiamo essere salvati dall'immediato unificarci con la musica dionisiaca, quando la nostra eccitazione musicale può scaricarsi in una sfera apollinea, con la frapposizione di un mondo intermedio visibile. Credemmo inoltre di aver osservato come attraverso tale sfogo quel mondo intermedio dell'evento scenico, in genere il dramma, divenga visibile e comprensibile dal di dentro in un grado che in tutta l'altra arte apollinea è irraggiungibile; sicché qui, dove questa era per così dire resa alata e portata in alto dallo spirito della musica, dovemmo riconoscere la massima esaltazione delle sue forze, e ritrovare pertanto, in quel legame di fratellanza fra Apollo e Dioniso, il culmine tanto dei fini artistici apollinei quanto di quelli dionisiaci.

Certo proprio per l'irradiazione interna della musica l'immagine

luminosa apollinea non raggiungeva il particolare effetto dei gradi più deboli dell'arte apollinea; ciò che possono l'*epos* e la pietra animata, cioè costringere l'occhio che contempla a quell'estasi tranquilla nel mondo della *individuatio*, non poteva qui essere conseguito, nonostante una superiore animazione e chiarezza. Abbiamo guardato il dramma e siamo penetrati con sguardo acuto nel suo intimo e mosso mondo di motivi - e tuttavia ci sembrò come se ci passasse davanti solo un'immagine simbolica, il cui profondissimo senso credevamo quasi di indovinare, e che, come una cortina, desideravamo scostare per scorgervi dietro l'immagine originaria. La più luminosa chiarezza dell'immagine non ci bastava, poiché essa sembrava tanto rivelare quanto nascondere qualcosa; e mentre l'immagine con la sua rivelazione simbolica sembrava incitare a strappare il velo, a scoprire lo sfondo misterioso, d'altra parte proprio quella totale, irradiata visibilità teneva l'occhio in sua balia, impedendogli di penetrare più a fondo.

Chi non ha provato ciò, ossia dover guardare e anelare insieme a oltrepassare lo sguardo, difficilmente immaginerà con quanta determinatezza e chiarezza questi due processi sussistano l'uno accanto all'altro e vengano sentiti l'uno accanto all'altro nella contemplazione del mito tragico; mentre gli spettatori veramente estetici mi confermeranno che fra gli effetti caratteristici della tragedia questa coesistenza è il più singolare. Si trasferisca ora questo fenomeno dello spettatore estetico in un analogo processo nell'artista tragico, e si sarà compresa la genesi del *mito tragico*. Egli condivide con la sfera artistica apollinea il piacere totale per l'illusione e la contemplazione, e in pari tempo nega questo piacere e trova un appagamento ancora maggiore nell'annientamento del mondo visibile dell'illusione. Il contenuto del mito tragico è, prima di ogni altra cosa, un accadimento epico con la glorificazione dell'eroe che lotta: ma donde proviene quella caratteristica, in sé enigmatica, per cui la sofferenza nel destino dell'eroe, i più dolorosi superamenti, i più tormentosi contrasti di motivi, insomma l'esemplificazione della saggezza di Sileno, ovvero, con espressione estetica, il brutto e il disarmonico, vengono rappresentati sempre di nuovo in forme così innumerevoli, con tale predilezione e proprio nell'età più esuberante e giovanile di un popolo, se non si sentisse proprio in tutto questo un superiore piacere?^[111]

Il fatto che nella vita le cose vadano realmente in modo così tragico non spiegherebbe invero minimamente la nascita di una forma d'arte, se è vero, come lo è, che l'arte non è solo imitazione della realtà naturale, bensì proprio un supplemento metafisico della realtà di natura, posto accanto a questa per superarla.

Il mito tragico, in quanto appartiene in genere all'arte, partecipa inoltre pienamente a questo fine metafisico di trasfigurazione che ha l'arte in generale: ma che cosa trasfigura, quando presenta il mondo dell'apparenza

nell'immagine dell'eroe che soffre? Non certo la «realtà» di questo mondo dell'apparenza, giacché ci dice proprio: «Guardate! Guardate attentamente! Questa è la vostra vita! Questa è la lancetta sull'orologio della vostra esistenza!».

E il mito mostrò questa vita, per trasfigurarla in tal modo ai nostri occhi? Ma altrimenti, in che cosa risiede allora il piacere estetico, con cui noi ci facciamo passar davanti quelle immagini? Parlo del piacere estetico e so benissimo che molte di queste immagini possono talvolta produrre inoltre un diletto morale, per esempio nella forma della compassione o di un trionfo morale. Ma chi volesse far derivare l'effetto del tragico solo da queste fonti morali, come in realtà fin troppo a lungo si è usato fare nell'estetica, non creda punto di aver fatto in tal modo qualcosa per l'arte: questa deve pretendere nel suo campo soprattutto purezza. Per l'interpretazione del mito tragico la prima esigenza è proprio quella di cercare il piacere a esso peculiare nella pura sfera estetica, senza invadere il campo della compassione, della paura o del moralmente sublime. Come possono il brutto e il disarmonico, il contenuto del mito tragico, suscitare un piacere estetico?[112]

Qui diviene necessario innalzarsi con un ardito slancio sino a una metafisica dell'arte, mentre ripeto l'affermazione precedente, secondo cui solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo appaiono giustificati: in questo senso proprio il mito tragico deve convincerci che perfino il brutto e il disarmonico sono un giuoco artistico che la volontà giuoca con se stessa nell'eterna pienezza del suo godimento. Questo fenomeno originario dell'arte dionisiaca, difficile da afferrare, risulta peraltro unicamente comprensibile per via diretta e viene immediatamente afferrato nel mirabile significato della *dissonanza musicale*: come in genere solo la musica, posta accanto al mondo, può dare un'idea di che cosa sia da intendere per giustificazione del mondo come fenomeno estetico. Il godimento che il mito tragico produce ha una patria uguale a quella della gioiosa sensazione della dissonanza nella musica.[113] Il dionisiaco, con la sua gioia originaria percepita anche nel dolore, è il grembo comune della musica e del mito tragico.

Frattanto il nostro ricorso all'aiuto della relazione musicale della dissonanza non ha forse essenzialmente facilitato quel difficile problema dell'effetto tragico? Comunque dobbiamo ora comprendere che cosa voglia dire il voler guardare la tragedia e il bramare insieme di oltrepassare quello sguardo: tale stato, riguardo alla dissonanza usata artisticamente, dovremmo caratterizzarlo appunto così, che vogliamo udire e bramiamo insieme di oltrepassare l'udito. Quell'aspirazione all'infinito, il colpo d'ala dell'anelito, insieme alla suprema gioia per la realtà chiaramente percepita ricordano che in entrambi gli stati dobbiamo riconoscere un fenomeno dionisiaco, il quale ci rivela ogni volta di nuovo il giuoco di costruzione e

distribuzione del mondo individuale come l'efflusso di una gioia primordiale, similmente come la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eraclito l'oscuro a un fanciullo che giocando disponga pietre qua e là, innalzi mucchi di sabbia e di nuovo li disperda.[114]

Per valutare dunque giustamente l'attitudine dionisiaca di un popolo, potremmo pensare non solo alla musica del popolo, ma altrettanto necessariamente, come seconda istanza di quell'attitudine, al mito tragico di tale popolo. Si può ora ugualmente supporre, data questa strettissima parentela fra musica e mito, che a una degenerazione e depravazione dell'uno sarà legato un intristimento dell'altra, dato che nell'indebolimento del mito si esprime in genere un affievolimento della facoltà dionisiaca. Ma uno sguardo sullo sviluppo della natura tedesca non potrebbe lasciarci in dubbio riguardo alle due cose suddette: nell'opera come nel carattere astratto della nostra esistenza senza miti, in un'arte abbassatasi a divertire, come pure in una vita guidata dai concetti, ci si era svelata quella natura dell'ottimismo socratico, tanto antiartistica quanto corrosiva per la vita. Per nostra consolazione tuttavia ci furono segni attestanti che lo spirito tedesco riposava e sognava in un inaccessibile abisso, intatto nella sua splendida salute, profondità e forza dionisiaca, simile a un cavaliere dolcemente assopito: da questo abisso sale a noi il canto dionisiaco, per farci intendere che questo cavaliere tedesco sogna ancora oggi, nelle sue visioni serie e beate, il suo antichissimo mito dionisiaco. Nessuno creda che lo spirito tedesco abbia perduto per sempre la sua patria mitica, dato che intende ancora così chiaramente le voci degli uccelli che narrano di quella patria. Un giorno esso si ritroverà sveglio, in tutta la mattutina freschezza data da un prodigioso sonno: allora ucciderà draghi, annienterà i nani maligni e desterà Brunilde - e nemmeno la lancia di Wotan potrà ostacolare il suo cammino!

Amici miei, voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche che cosa significhi per noi la tragedia. In essa noi abbiamo, rinato dalla musica, il mito tragico - e in questo potete sperare tutto e dimenticare ciò che è più doloroso! Ma ciò che è più doloroso è per noi tutti - la lunga degradazione in cui il genio tedesco, estraniato alla casa e alla patria, visse al servizio di nani maligni. Voi comprendete le mie parole - come anche, alla fine, comprenderete le mie speranze.

Musica e mito tragico sono in uguale maniera espressioni dell'attitudine dionisiaca di un popolo e inseparabili l'una dall'altro. Entrambi provengono da un dominio artistico che è al di là dell'apollineo;

entrambi trasfigurano una regione, nei cui accordi di gioia si smorza incantevolmente tanto la dissonanza quanto l'immagine terribile del mondo; entrambi giuocano con il pungolo del disgusto, fidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo giuoco perfino l'esistenza del «peggiore dei mondi». Qui il dionisiaco, confrontato con l'apollineo, appare come la potenza artistica eterna e originaria, che suscita in genere all'esistenza tutto il mondo dell'apparenza: in mezzo a questo diventa necessaria una nuova luce di trasfigurazione, per mantenere in vita il mondo animato dell'individuazione. Se noi potessimo immaginare un farsi uomo della dissonanza - e che cos'altro è l'uomo? - questa dissonanza avrebbe bisogno, per poter vivere, di una magnifica illusione, che coprisse con un velo di bellezza il suo stesso essere. È questo il vero fine artistico di Apollo: nel suo nome riassumiamo tutte quelle innumerevoli illusioni della bella apparenza, che in ogni momento rendono l'esistenza degna in generale di essere vissuta e spingono a vivere l'attimo successivo.

Tuttavia di quel fondamento di ogni esistenza, del sostrato dionisiaco del mondo, può passare nella coscienza dell'individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze in stretta proporzione reciproca, secondo la legge dell'eterna giustizia. Dove le forze dionisiache si levano così impetuosamente come noi possiamo sperimentare, là deve essere già disceso sino a noi, avvolto in una nube, Apollo; le sue più rigogliose espressioni di bellezza saranno certo contemplate da una prossima generazione.

Ma che quest'espressione sia necessaria, è cosa che ognuno avvertirebbe, per intuizione, nel modo più sicuro, se si sentisse una volta riportato, sia pure in sogno, a un'esistenza della Grecia più antica: camminando sotto alti colonnati ionici, guardando davanti a sé verso un orizzonte delimitato da pure e nobili linee, vedendo accanto a sé la sua immagine trasfigurata che si riflette nel luminoso marmo, intorno a sé uomini dall'inedere solenne, dai movimenti leggiadri, dalle voci armonicamente risonanti, dai gesti che parlano ritmicamente - non dovrebbe costui esclamare, in questo continuo afflusso di bellezza, con la mano levata verso Apollo: «Beato popolo degli Elleni! Come dev'essere grande fra voi Dioniso, se il dio di Delo ritiene necessari tali incantesimi per guarire la vostra follia ditirambica!»?^[115] - Ma un vecchio Ateniese, guardando col sublime occhio di Eschilo chi avesse tali sentimenti, potrebbe però replicare: «Ma aggiungi anche questo, tu, bizzarro straniero: quanto dovette soffrire questo popolo, per poter diventare così bello! Ora però seguimi alla tragedia e sacrifica con me nel tempio delle due divinità!».

DAVID STRAUSS
L'UOMO DI FEDE E LO SCRITTORE
CONSIDERAZIONI INATTUALI, I

VERSIONE DI SOSSIO GIAMETTA

In Germania sembra quasi che la pubblica opinione vieti di parlare delle cattive e pericolose conseguenze della guerra, specialmente di una guerra terminata vittoriosamente: tanto più volentieri vengono invece ascoltati quegli scrittori che non riconoscono un'opinione più importante di quella pubblica, e che perciò si sforzano a gara di esaltare la guerra e di seguire con giubilo i poderosi fenomeni della sua influenza su moralità, cultura e arte. Tuttavia diciamolo: una grande vittoria è un grande pericolo. La natura umana la sopporta più difficilmente di una sconfitta; anzi sembra perfino che sia più facile riportare una tale vittoria che sopportarla in modo che non ne derivi una più grave sconfitta. Ma di tutte le cattive conseguenze che l'ultima guerra condotta con la Francia si trae dietro, la peggiore è forse un errore diffuso, anzi generale: l'errore della pubblica opinione e di tutti coloro che nutrono pubbliche opinioni, consistente nel credere che in tale lotta abbia vinto anche la cultura tedesca, e che quest'ultima debba perciò essere ora adornata con le ghirlande che si convengono a eventi e a successi tanto straordinari. Quest'illusione è sommamente rovinosa, forse non perché è un'illusione - infatti esistono errori oltremodo salutari e benefici - bensì perché essa è capace di trasformare la nostra vittoria in una completa disfatta: *nella disfatta, anzi nell'estirpazione dello spirito tedesco a favore dell'«impero tedesco»*.

Pur ammettendo che due culture avessero lottato fra loro, il criterio per misurare il valore di quella vincente rimarrebbe sempre molto relativo, e date le circostanze, non autorizzerebbe affatto un giubilo di vittoria o un'autoglorificazione. Giacché importerebbe sapere che valore aveva la cultura soggiogata: magari questo era molto piccolo, e in questo caso anche la vittoria, pur se ottenuta con clamorosissimo successo delle armi, non giustificerebbe per la cultura vincitrice la pretesa di un trionfo. D'altra parte, per le più semplici ragioni, nel nostro caso non si può parlare di una vittoria della cultura tedesca: la cultura francese continua infatti a esistere come prima, e noi dipendiamo da essa come prima. Neanche al successo delle armi essa ha contribuito. Severa disciplina militare, naturale valore e perseveranza, superiorità dei comandanti, unità e obbedienza dei comandati, insomma elementi che non hanno niente a che fare con la cultura, ci portarono alla vittoria su avversari a cui mancavano i più importanti di questi elementi: solo di questo ci si può meravigliare, che ciò che oggi in Germania si chiama «cultura» abbia ostacolato così poco questi requisiti militari necessari per un grande successo, forse solo perché questo qualcosa che si dice cultura ha giudicato più vantaggioso per sé mostrarsi

questa volta servizievole. Se lo si lascia crescere e lussureggiare, se lo si vizia con la lusinghiera illusione di essere stato vittorioso, esso ha la forza di estirpare, come dicevo, lo spirito tedesco - e chissà se poi si potrà fare qualcosa del corpo tedesco che rimane!

Se fosse possibile suscitare quel coraggio impassibile e tenace, che il Tedesco contrappose al patetico e repentino impeto del Francese, contro il nemico interno, contro quella «culturalità» sommamente equivoca e in ogni caso antinazionale, che in Germania viene oggi chiamata, con pericoloso equivoco, cultura, non tutte le speranze di arrivare a una vera e schietta educazione tedesca, l'opposto di quella culturalità, sarebbero perdute: ai Tedeschi infatti non sono mai mancati i capi e i condottieri più intelligenti e arditi - solo che a questi spesso mancarono i Tedeschi.[2] Ma che sia possibile dare al coraggio tedesco questa nuova direzione, diventa per me sempre più dubbio e, dopo la guerra, ogni giorno più improbabile; giacché vedo come ognuno sia convinto che non ci sia più affatto bisogno di una lotta e di un tale coraggio, che anzi la maggior parte delle cose sia già ordinata nel modo più bello possibile, e che in ogni caso tutto ciò che occorre sia già da lungo tempo trovato e fatto, insomma che dappertutto il miglior seme della cultura in parte sia seminato, in parte si sia cambiato in fresca verzura, e qua e là addirittura in rigogliosa fioritura. In questo campo non c'è soltanto contentezza, ma si trova felicità ed ebbrezza.[3] Sento quest'ebbrezza e questa felicità nel contegno incomparabilmente sicuro dei giornalisti e dei fabbricatori tedeschi di romanzi, di tragedie, di liriche e di storie: giacché questa è evidentemente una società omogenea, che sembra aver giurato di impadronirsi delle ore di ozio e di digestione dell'uomo moderno, cioè dei suoi «momenti culturali», e di stordirlo allora con la carta stampata. Per questa società tutto si risolve oggi, dopo la guerra, in felicità, dignità e coscienza di sé: essa si sente, dopo tali «successi della cultura tedesca», non solo confermata e sanzionata, bensì quasi sacrosanta, perciò parla più solennemente, ama rivolgere discorsi al popolo tedesco, pubblica opere complete com'è uso per i classici, e proclama anche effettivamente, nei fogli mondiali a sua disposizione, alcuni nuovi classici e scrittori esemplari tedeschi, traendoli dal suo seno. Bisognerebbe forse aspettarsi che i pericoli di un siffatto *abuso di successo* dovessero essere conosciuti dalla parte più giudiziosa e istruita della classe colta tedesca o che per lo meno da questa l'aspetto penoso dello spettacolo dato dovesse essere sentito: giacché cosa può essere più penoso del vedere che il deforme se ne sta davanti allo specchio impettito come un gallo e scambia occhiate ammirative con la sua immagine? Ma le classi istruite lasciano volentieri che accada ciò che accade, e hanno già abbastanza da fare con se stesse, per poter ancora prendere su di sé la preoccupazione per lo spirito tedesco. Inoltre i loro membri sono convinti col massimo grado di sicurezza che la loro propria educazione sia il frutto più maturo e più bello del tempo, anzi di tutti i tempi, e non capiscono affatto una

preoccupazione per l'educazione generale tedesca, in quanto sono riguardo a se stessi e agli innumerevoli loro pari molto al di sopra di tutte le preoccupazioni di tal genere. A un più accurato osservatore, specialmente se è straniero, non può del resto sfuggire che, fra ciò che oggi il dotto tedesco chiama la sua formazione e quella trionfante «cultura» dei nuovi classici tedeschi, sussista un contrasto solo riguardo alla quantità del sapere: dovunque venga in questione non il sapere, ma il saper fare, non la scienza, ma l'arte,[4] cioè dovunque la vita debba fornire testimonianza della specie della formazione, c'è oggi una sola «cultura» tedesca - e questa avrebbe vinto sulla Francia?

Questa affermazione appare pertanto completamente incomprensibile: secondo tutti i giudizi imparziali e infine secondo gli stessi Francesi il vantaggio decisivo è stato riconosciuto proprio nel più ampio sapere degli ufficiali tedeschi, nel maggior grado di istruzione delle truppe tedesche, nella più scientifica condotta di guerra. Ma in qual senso potrebbe ancora pretendere di aver vinto la «cultura» tedesca, se si volesse separare da essa l'istruzione tedesca? In nessuno: giacché le qualità morali di più severa disciplina e di più tranquilla obbedienza non hanno niente a che fare con la formazione, e distinguevano per esempio gli eserciti macedoni di fronte agli eserciti greci, incomparabilmente più coltivati. Si fa solo una confusione quando si parla della vittoria della formazione e della «cultura» tedesche, una confusione che riposa sul fatto che in Germania il puro concetto di cultura è andato perduto.

Cultura è soprattutto unità di stile artistico in tutte le manifestazioni vitali di un popolo. Ma il molto sapere e la molta erudizione non costituiscono un mezzo necessario della cultura, né un segno di essa, e si conciliano all'occorrenza nel miglior modo con il contrario della cultura, la barbarie, ossia la mancanza di stile o la caotica confusione di tutti gli stili.

Appunto in questa caotica confusione di tutti gli stili vive il Tedesco dei nostri giorni; e rimane un serio problema come possa essergli possibile, con tutta la sua istruzione, non accorgersi di ciò e rallegrarsi per giunta di vero cuore della sua presente «cultura». Eppure tutto dovrebbe aprirgli gli occhi: ogni sguardo al suo abbigliamento, alle sue camere, alla sua casa, ogni passeggiata per le strade delle sue città, ogni sosta nei magazzini dei negozianti di moda; in mezzo ai rapporti sociali dovrebbe acquistar coscienza dell'origine delle sue maniere e dei suoi movimenti, in mezzo ai nostri istituti d'arte e alle gioie dei concerti, dei teatri e dei musei, dovrebbe rendersi conto del grottesco accostamento e della sovrapposizione di tutti gli stili possibili.[5] Il Tedesco accumula intorno a sé le forme, i colori, i prodotti e le curiosità di tutti i tempi e di tutti gli ambienti, producendo in tal modo quella moderna varietà di colori da fiera, che i suoi dotti dovranno poi per parte loro considerare e formulare come il «moderno in sé»; quanto a lui, in questo tumulto di tutti gli stili se

ne rimane tranquillamente a sedere. Ma con questa specie di «cultura», che è comunque solo una flemmatica insensibilità per la cultura, non si possono vincere nemici, e meno di tutti quelli che abbiano, come i Francesi, una vera cultura produttiva, non importa di qual valore, e di cui noi abbiamo finora imitato tutto, per lo più inoltre senza abilità.

Se avessimo realmente cessato di imitarli, con ciò non avremmo ancora vinto su di loro, ma soltanto ci saremmo liberati da loro: solo quando avessimo imposto a essi una cultura tedesca originale, si potrebbe parlare anche di un trionfo della cultura tedesca. Frattanto prendiamo nota del fatto che, in tutte le questioni di forma, noi dipendiamo - e dobbiamo dipendere - da Parigi ora come prima: finora infatti non c'è stata una cultura tedesca originale.

Noi tutti dovremmo sapere questo di noi stessi: lo ha inoltre rivelato anche pubblicamente uno dei pochi che avessero diritto di dirlo ai Tedeschi in tono di rimprovero. «Noi Tedeschi siamo di ieri,» disse una volta Goethe a Eckermann «è vero che da un secolo abbiamo fatto veramente molto, ma possono trascorrere ancora un paio di secoli prima che fra i nostri connazionali penetri e divenga comune tanta intelligenza e superiore cultura, che si possa dire di loro che è passato molto tempo *dacché essi erano barbari*»[6].

2

Ma se la nostra vita pubblica e privata così manifestamente manca dell'impronta di una cultura produttiva e piena di stile, se inoltre i nostri grandi artisti hanno ammesso e ammettono, con la più seria insistenza e con l'onestà che è propria della grandezza, questo fatto enorme e, per un popolo dotato, profondamente vergognoso, com'è poi possibile che fra le persone colte di Germania regni tuttavia la più grande contentezza, una contentezza che, dall'ultima guerra in poi, si mostra addirittura costantemente pronta a prorompere in un tracotante tripudio e a trasformarsi in trionfo? Si vive a ogni modo nella credenza di possedere una vera cultura: sembra che il mostruoso contrasto fra questa credenza compiaciuta, anzi trionfante e una notoria manchevolezza sia osservato soltanto da pochissime, rarissime persone. Tutti quelli che opinano con la pubblica opinione si sono infatti bendati gli occhi e turate le orecchie - quel contrasto non deve esistere. Come è possibile ciò? Quale forza è tanto potente da prescrivere un tale «non deve»? Che genere di uomini dev'essere giunto a dominare in Germania, per poter vietare sentimenti così forti e semplici, o comunque impedirne l'espressione? Questa potenza, questo genere di uomini, voglio chiamarli per nome - sono i

Come si sa, la parola filisteo è presa dalla vita studentesca, e nel suo senso lato e tuttavia affatto popolare designa il contrario del figlio delle Muse, dell'artista, del vero uomo di cultura. Ma il filisteo cólto - studiare questo tipo, ascoltare le sue confessioni, quando le fa, diventa oggi penoso dovere - si distingue dall'idea generale della specie «filisteo» per una superstizione: egli stesso si illude di essere figlio delle Muse e uomo di cultura; un'illusione incomprensibile, da cui risulta che egli non sa affatto che cosa sia il filisteo e che cosa il suo contrario. Perciò non ci meraviglieremo se egli per lo più giura solennemente di non essere filisteo. In questa mancanza di ogni conoscenza di sé, egli si sente fermamente convinto che la sua «cultura» sia proprio la matura espressione della vera cultura tedesca: e dato che dappertutto si trova davanti persone cólte della sua specie, e trova tutte le istituzioni pubbliche, gli istituti di istruzione, di cultura e d'arte organizzati secondo la sua «culturalità» e secondo i suoi bisogni, si porta anche in giro dappertutto il sentimento vittorioso di essere il degno rappresentante della cultura tedesca odierna, e formula in conseguenza le sue richieste e pretese. Ma se la vera cultura presuppone in ogni caso unità di stile, e persino una cultura cattiva e degenerata non può essere pensata senza la varietà che confluisca nell'armonia di un unico stile, in quell'illusione del filisteo cólto la confusione può ben derivare dal fatto che egli ritrovi dappertutto l'impronta uniforme di se stesso e che, da quest'impronta uniforme di tutte le persone «cólte», deduca poi un'unità di stile nell'educazione tedesca, insomma una cultura. Egli scorge intorno a sé solo bisogni uguali e vedute simili; dovunque vada, lo circonda subito il legame di una tacita convenzione su molte cose, particolarmente riguardo alle cose della religione e dell'arte: quest'impressionante uniformità, questo *tutti unisono*^[7] non comandato e tuttavia subito prorompente, lo induce a credere che possa qui regnare una cultura. Ma per il fatto di avere un sistema, il filisteismo sistematico e predominante non è ancora cultura, e neanche cattiva cultura, bensì sempre e solo il contrario di essa, ossia barbarie durevolmente fondata. Giacché tutta quell'unità d'impronta, che così costantemente ci salta agli occhi in ogni persona cólta della Germania d'oggi, diventa unità solo per la consapevole o inconsapevole esclusione e negazione di tutte le forme ed esigenze artisticamente produttive di un vero stile. Un infelice stravolgimento deve essersi prodotto nel cervello del filisteo cólto: egli reputa cultura proprio ciò che nega la cultura, e dato che procede con coerenza, ottiene alla fine un gruppo coerente di tali negazioni, un sistema di non cultura, a cui si potrebbe concedere perfino una certa «unità di stile», ammesso cioè che avesse ancora un senso parlare di una barbarie stilizzata. Se gli viene consentita la decisione fra un'azione conforme a uno stile e una opposta, egli si rivolge sempre a quest'ultima, e poiché sempre a essa si rivolge, in tutte le sue azioni si stampa un'impronta negativamente uniforme. Proprio da quest'ultima egli riconosce il carattere

di ciò che ha patentato come «cultura tedesca»: secondo la non concordanza con questa impronta egli misura ciò che gli è ostile e gli si oppone.[8] In tal caso il filisteo còlto si limita a respingere, negare, segregare, turarsi le orecchie, non guardare; egli è un essere negativo, anche nel suo odio e nella sua inimicizia. Ma non odia nessuno più di colui che lo tratta da filisteo e gli dice ciò che è, ossia l'ostacolo di tutti i forti e i creatori, il labirinto di tutti i dubbiosi e gli smarriti, la palude di tutti gli sposati, la catena al piede di tutti coloro che corrono verso alte mete, la nebbia che avvelena tutti i germi freschi, l'arido deserto di sabbia per lo spirito tedesco che cerca ed è avido di nuova vita. Giacché *cerca*, questo spirito tedesco! E voi lo odiate per il fatto che cerca, e perché di voi non vuol credere che abbiate già trovato ciò che esso cerca. Com'è mai possibile che un tipo come quello del filisteo còlto sia potuto nascere e, se è nato, sia potuto crescere fino a raggiungere la potenza di un supremo giudice su tutti i problemi di cultura tedeschi? Com'è possibile ciò, dopo che ci è passata davanti una serie di figure grandi ed eroiche, che con tutti i loro movimenti, con tutta l'espressione del loro volto, con la loro voce interrogativa, con il loro occhio fiammeggiante, rivelavano una cosa sola: *che erano ricercatori*, e che cercavano fervidamente e con seria perseveranza ciò che il filisteo còlto vaneggia di possedere, ossia la genuina, originaria cultura tedesca? C'è un suolo, sembravano chiedere, che sia così puro, così intatto, di così verginale santità, che su di esso e su nessun altro lo spirito tedesco possa costruire la sua casa? Così chiedendo passarono attraverso le selvagge contrade e la sterpaglia di tempi miserabili e di condizioni anguste, e come ricercatori disparvero ai nostri sguardi. In tal modo uno di loro potè dire per tutti in tarda età: «per mezzo secolo mi son fatto la vita abbastanza dura e non mi sono concesso mai riposo, e ho invece sempre lottato e indagato e fatto, più e meglio che ho potuto».

Ma come giudica la nostra cultura filistea questi ricercatori? Essa li prende semplicemente come scopritori e sembra dimenticare che quelli si sentirono solo ricercatori. Abbiamo già la nostra cultura, si dice allora, dato che abbiamo già i nostri «classici»; non solo esiste il fondamento, no, anche l'edificio è già poggiato su di esso - noi stessi siamo questo edificio. Ed ecco che il filisteo si porta la mano alla fronte.

Ma per poter giudicare così falsamente i nostri classici, e per poterli onorare così oltraggiosamente, bisogna non conoscerli più affatto: e questa è la situazione di fatto generale. Giacché altrimenti si dovrebbe sapere che c'è solo un modo di onorarli, ossia quello di continuare a cercare nel loro spirito e col loro coraggio, senza mai stancarsi in ciò. Invece l'appioppare loro il termine così ponderoso di «classici» e l'«edificarsi» ogni tanto sulle loro opere significa abbandonarsi a quelle emozioni estenuate ed egoistiche che le nostre sale da concerto e i nostri teatri promettono a ogni pagante; come l'innalzare statue e chiamare col loro nome feste e associazioni - tutte queste cose sono soltanto sonanti pagamenti di rate, con cui il filisteo còlto

fa i conti con loro, per non conoscerli più nel resto, e soprattutto per non doverli seguire e continuare a cercare. Infatti non si deve più cercare; è questa la parola d'ordine del filisteo.[9]

Questa parola d'ordine[10] aveva una volta un certo senso, quando in Germania, nel primo decennio di questo secolo, ebbe inizio e si incrociò un così molteplice e sconcertante cercare, sperimentare, distruggere, promettere, presentire e sperare, che il ceto medio intellettuale dovette con ragione temere per se stesso. A ragione esso respinse allora con una scrollata di spalle la misura di filosofie fantastiche che storcavano il linguaggio e di un'esaltata considerazione della storia che era consapevole dei fini, il carnevale di tutti gli dèi e miti che i romantici avevano messo insieme, e le mode e follie poetiche concepite nell'ebbrezza; a ragione, perché il filisteo non ha nemmeno diritto a una dissolutezza. Ma egli sfruttò l'occasione, con la scaltrezza delle nature inferiori, per rendere sospetta la ricerca in generale e per invitare alla comoda scoperta. Il suo occhio si dischiuse alla felicità filistea: da tutto il selvaggio sperimentare egli si salvò rifugiandosi nell'idillico e contrappose all'inquieto impulso creativo dell'artista un certo compiacimento, un compiacimento per il proprio cantuccio, per la propria tranquillità e perfino per la propria limitatezza. Il suo dito teso indicò, senza inutile verecondia, tutti gli angoli nascosti e segreti della sua vita, le molte gioie commoventi e ingenuie, che crescevano come fiori modesti nella più misera profondità di un'esistenza non coltivata e per così dire sul fondo paludoso dell'essere filisteo.

Si trovarono particolari talenti descrittivi, che dipinsero con leggiadro pennello la felicità, l'intimità, la quotidianità, la salute contadinesca e tutto il benessere che è diffuso nelle camere dei bambini, dei dotti e dei contadini. Con tali libri illustrati della realtà nelle mani, quella gente comoda cercò poi anche di trovare una volta per tutte un accordo con i pericolosi classici e con gli inviti a un'ulteriore ricerca che da essi provenivano; escogitò l'idea dell'età degli epigoni solo per avere tranquillità e per poter essere subito pronta, a ogni scomoda novità, con il verdetto negativo «opera di epigono». Appunto questa gente comoda si impossessò allo stesso scopo, per garantire la sua tranquillità, della storia, e cercò di trasformare in discipline storiche tutte le scienze da cui c'erano forse da aspettarsi ancora turbamenti per la comodità, specialmente la filosofia e la filologia classica. Con la coscienza storica si salvò dall'entusiasmo, - giacché non era più questo ciò che la storia doveva generare, come invece poteva ancora presumere Goethe: al contrario proprio il rendere ottusi è oggi lo scopo di questi non filosofici ammiratori del *nil admirari*, quando cercano di intendere tutto storicamente. Mentre si pretendeva di odiare il fanatismo e l'intolleranza in ogni forma, si odiava in fondo il genio dominatore e la tirannide delle reali esigenze della cultura; e perciò si rivolsero tutte le forze a paralizzare, a ottundere e a dissolvere, dovunque fossero eventualmente da attendersi movimenti freschi e potenti.

Una filosofia che sotto fronzoli stravaganti ricopriva con abiti di Cos la professione di fede filistea del suo autore, inventò inoltre una formula per la divinizzazione della quotidianità: parlò della razionalità di tutto ciò che è reale, ingraziandosi in tal modo il filisteo colto, che ama anche gli stravaganti ricami, ma che soprattutto concepisce solo sé come reale, e che tratta la sua realtà come la misura della ragione nel mondo. Egli consentì ora a ognuno e a se stesso di riflettere, di indagare e di estetizzare alquanto, soprattutto di poetare e di far musica, e anche di far quadri, come pure intere filosofie: senonché, per l'amor di Dio, da noi tutto doveva rimanere come prima, e a nessun costo si doveva scuotere il «razionale» e il «reale», cioè il filisteo. Costui certo ama molto abbandonarsi ogni tanto ai leggiadri e temerari eccessi dell'arte e di una storiografia scettica, né disprezza il fascino di tali oggetti di distrazione e di divertimento; ma separa rigorosamente la «serietà della vita», vale a dire la professione, gli affari, insieme alla moglie e ai figli, dallo scherzo: e a quest'ultimo appartiene all'incirca tutto ciò che concerne la cultura. Guai quindi a un'arte che cominci a fare essa stessa sul serio e ponga esigenze che tocchino il profitto del filisteo, i suoi affari e le sue abitudini, vale a dire la sua serietà di filisteo - da un'arte simile egli distoglie gli occhi, come se vedesse qualcosa di impudico, e con l'atteggiamento di un custode della castità ammonisce ogni virtù bisognosa di protezione a non guardare.

Se si mostra così eloquente nello sconsigliare, è poi riconoscente all'artista che lo sta a sentire e che si lascia sconsigliare; gli fa capire che si vuol essere con lui più disinvolte e indulgenti, e che da lui, provato compagno nei sentimenti, non si esigono affatto capolavori sublimi, bensì soltanto due cose: o imitazione della realtà fino allo scimmiesco, in idilli o in pacate satire umoristiche, oppure libere copie delle opere più riconosciute e famose dei classici, tuttavia con pudiche indulgenze al gusto dell'epoca. Se egli cioè apprezza solo l'imitazione da epigono o la fedeltà iconica e ritrattistica del presente, sa che quest'ultima glorifica lui stesso ed accresce il piacere del «reale», mentre la prima non gli nuoce e anzi giova alla sua reputazione, come a quella di un classico giudice del gusto, non causandogli nel resto nessuna nuova pena, dato che con i classici egli si è già accordato una volta per tutte.

Infine inventa ancora per le sue abitudini, maniere di considerare, negazioni e preferenze, la formula generalmente efficace di «salute», ed elimina, facendo sospettare che sia malato ed esaltato, ogni scomodo guastafeste. Così David Strauss, vero *satisfait* delle condizioni della nostra educazione e tipico filisteo, parla occasionalmente, con espressione caratteristica, del «filosofare invero sempre pieno di spirito, e tuttavia molte volte malsano e sterile, di Arthur Schopenhauer». È qualcosa infatti di fatale che «lo spirito» soglia discendere con particolare simpatia sui «malsani e sterili», e che lo stesso filisteo, se per una volta è *onesto* con sé, senta nei filosofemi che il suo simile mette al mondo e sul mercato qualcosa

come un filosofare molte volte privo di spirito, e tuttavia quasi sempre sano e fecondo.

Di quando in quando infatti i filistei, purché rimangano fra loro, si danno al vino e commemorano le grandi gesta di guerra, con lealtà, loquacità e ingenuità; allora vengono alla luce molte cose, le quali sono di solito timorosamente nascoste, e talvolta può accadere che qualcuno propali i misteri principali dell'intera confraternita. Un tale momento ha avuto molto recentemente un rinomato teorico di estetica della scuola della razionalità hegeliana. Il motivo era certo abbastanza insolito: nella rumorosa cerchia filistea si festeggiava la memoria di un vero e schietto non filisteo, di uno per giunta che, nel senso più stretto della parola, perì a causa dei filistei; ossia la memoria del magnifico Hölderlin, e il noto teorico di estetica aveva perciò diritto di parlare in quell'occasione delle anime tragiche che periscono nello scontro con la «realtà», quando cioè la parola realtà venisse intesa nel senso menzionato di ragione filistea. Ma la «realtà» è diventata un'altra: si può porre la questione, se Hölderlin si raccaperebbe nella grande epoca presente. «Io non so,» disse Fr. Vischer «se la sua anima delicata avrebbe retto a tutta la rozzezza che accompagna ogni guerra, a tutta la corruzione che vediamo progredire dopo la guerra nei campi più diversi. Forse sarebbe sprofondato di nuovo nello sconforto. Egli era una delle anime disarmate, era il Werther della Grecia, un innamorato senza speranza; era una vita piena di delicatezza e nostalgia, ma nel suo volere c'erano anche forza e contenuto, e grandezza, pienezza e vita nel suo stile, che qua e là fa pensare addirittura a Eschilo. Senonché il suo spirito aveva troppo poca durezza; gli mancava l'arma dell'umorismo; *non poteva sopportare il fatto che non si è ancora un barbaro quando si è un filisteo*». Quest'ultima confessione, non le dolciastre condoglianze dell'oratore, ci interessa alquanto. Sì, si concede di essere filistei, ma barbari! A nessun costo. Purtroppo il povero Hölderlin non seppe distinguere così sottilmente. Certo se con la parola barbarie si pensa al contrario della civiltà, e magari addirittura alla pirateria e ai cannibali, quella distinzione è fatta a buon diritto; ma evidentemente il cultore di estetica vuol dirci: si può essere filistei e tuttavia uomini di cultura - in ciò sta l'umorismo che mancò al povero Hölderlin, e per la cui mancanza egli perì.

In quest'occasione all'oratore sfuggì anche una seconda ammissione: «Non è sempre forza di volontà, *bensi debolezza*, ciò che *ci* trasporta oltre la brama di bellezza così profondamente sentita dalle anime tragiche». - Così a un dipresso suonò la confessione, resa in nome dei «noi» radunati, cioè dei «trasportati oltre», dei «trasportati oltre» dalla debolezza! Accontentiamoci di queste confessioni! Ora sappiamo infatti due cose dalla bocca di un iniziato: innanzitutto, che questi «noi» sono stati veramente trasportati via, anzi addirittura al di là dell'anelito per la bellezza, e secondo: mediante la debolezza! Altre volte, in momenti meno

indiscreti, questa stessa debolezza ebbe un nome più bello: fu la famosa «salute» dei filistei còlti. Ma dopo questo recentissimo ammaestramento, potrebbe essere raccomandabile parlare di loro non più come dei «sani», bensì come dei *gracili* o, addirittura, come dei *deboli*. Se soltanto questi deboli non avessero il potere! Che cosa può loro importare di come li si chiama? Giacché essi sono i dominatori, e non è un vero dominatore chi non sa sopportare un nomignolo. Anzi, purché si abbia il potere, si impara a ridere finanche di se stessi. Allora non mette molto conto che ci si scopra: giacché cosa mai non riesce a coprire la porpora, il mantello trionfale? La forza del filisteo còlto viene alla luce quando egli confessa la sua debolezza: e quanto più lo ammette, e più cinicamente, tanto più chiaramente si rivela quanta importanza egli si dia e quanto egli si senta superiore. Questo è il periodo delle confessioni ciniche dei filistei. Come Friedrich Vischer con una frase, così David Strauss ha fatto confessioni con un libro: e cinici sono quella frase e questo libro di confessioni.

3

In due modi David Strauss fa confessioni su quella cultura filistea, con la parola e con l'azione, cioè con *la parola dell'uomo di fede e l'azione dello scrittore*. Il suo libro dal titolo: «La vecchia e la nuova fede»^[11] è, prima per il suo contenuto e poi come libro e prodotto letterario, una ininterrotta confessione; e già nel fatto che egli si permetta di fare pubblicamente confessioni sulla sua fede, è contenuta una confessione. - Il diritto di scrivere la propria biografia dopo il quarantesimo anno di età può averlo chiunque, giacché anche l'uomo più dappoco può aver vissuto e visto a distanza ravvicinata qualcosa che per il pensatore può essere prezioso e degno di essere notato. Ma il fornire una confessione sulla propria fede deve essere considerato come qualcosa di incomparabilmente più pretenzioso, perché presuppone che colui che si confessa riponga valore non soltanto in ciò che, durante la sua esistenza, ha vissuto o indagato o visto, bensì perfino in ciò che ha creduto. Certo alla fine il vero pensatore desidererà sapere che cosa mai professino come loro fede le nature alla Strauss, e che cosa abbiano «pensato complessivamente, quasi come in sogno»^[12] (p. 10), su cose di cui ha diritto di parlare solo colui che le conosce di prima mano. Chi può aver bisogno della professione di fede di un Ranke o di un Mommsen,^[13] che sono del resto studiosi e storici completamente diversi da David Strauss? Costoro tuttavia, non appena volessero intrattenerci sulla loro fede invece che sulle loro conoscenze scientifiche, passerebbero in malo modo i loro confini. Questo appunto fa Strauss quando racconta la propria fede. Nessuno ha desiderio di saperne qualcosa, tranne forse alcuni ottusi avversari delle idee straussiane, che

fiutano qualcosa dietro queste proposizioni di fede veramente sataniche, e che devono desiderare che Strauss comprometta, col manifestare tali satanici secondi fini, le sue dotte affermazioni. Forse questi grossolani giovanotti hanno addirittura trovato nel nuovo libro il loro tornaconto; noialtri, che non avevamo nessun motivo di fiutare tali satanici secondi fini, non abbiamo neanche trovato niente del genere, e anzi non saremmo affatto scontenti se le cose procedessero un po' più satanicamente. Non c'è infatti nessuno spirito malvagio che parli così come Strauss parla della sua nuova fede; ma soprattutto non c'è nessuno spirito, e meno che mai un genio tutelare. Così parlano invece soltanto quegli uomini che Strauss ci presenta come i suoi «noi», e che ci annoiano, quando ci raccontano la loro fede, ancor più di quando ci raccontano i loro sogni, si tratti poi di «dotti o di artisti, di impiegati o militari, di esercenti o possidenti, che vivano nel paese a migliaia, senza essere i peggiori». Se essi non vogliono rimanere silenziosi in città e in campagna, e si fanno invece sentire con confessioni, neanche il chiasso del loro unisono può ingannare sulla povertà e volgarità della melodia che essi cantano. Come può disporci più favorevolmente il sentire che una professione di fede viene condivisa da molti, quando essa è di un genere tale, che noi non vorremmo lasciar finire di parlare, ma vorremmo interrompere sbadigliando chiunque fra questi molti si accingesse a raccontarcela. Se hai una tale fede, dovremmo avvertirlo, per l'amor di Dio non dirne nulla. Forse alcuni ingenui in precedenza hanno cercato in David Strauss un pensatore: ora hanno trovato il credente e sono delusi. Se egli avesse taciuto, sarebbe rimasto, per costoro almeno, il filosofo, mentre ora non lo è per nessuno. Ma neppure lui brama più gli onori del pensatore; vuol essere soltanto un nuovo credente, ed è fiero della sua «nuova fede». Professandola per iscritto, egli crede di scrivere il catechismo «delle idee moderne» e di costruire la larga «strada mondiale dell'avvenire». E in effetti, pusillanimi e pudibondi i nostri filistei non lo sono più; sono al contrario fiduciosi fino al cinismo. Ci fu un tempo, in verità lontano, in cui il filisteo veniva appena tollerato, come qualcosa che non parlava e di cui non si parlava: ci fu un altro tempo, in cui gli si lasciavano le rughe, lo si trovava buffo e si parlava di lui. A causa di ciò egli divenne a poco a poco fatuo e cominciò a compiacersi di vero cuore delle sue rughe e delle sue qualità probe e bislacche: ora cominciò a parlare, pressappoco alla maniera della musica casalinga di Riehl.^[14] «Ma cosa devo vedere! È un'ombra o è realtà? Come si fa lungo e largo il mio cane barbone!». ^[15] Infatti adesso si voltola già come un ippopotamo sulla «strada mondiale dell'avvenire», e il ringhiare e l'abbaiare sono divenuti un fiero accento da fondatore di religione. Le aggrada forse, illustre maestro, fondare la religione dell'avvenire? «Mi sembra che il tempo non sia ancora giunto (p. 8). E neanche mi viene in mente di voler distruggere qualche Chiesa». -

Ma perché no, illustre maestro? Ciò che solo conta è che lo si possa.

Del resto, detto francamente, Ella stesso ci crede, di poterlo: basta guardare la Sua ultima pagina. Ivi Ella sa infatti che la Sua nuova strada «è l'unica strada mondiale dell'avvenire, che è stata terminata interamente solo in alcuni punti, e che soprattutto ha bisogno di essere più generalmente battuta per diventare anche comoda e piacevole». Non neghi dunque ormai: il fondatore di religioni è riconosciuto, la nuova strada comoda e piacevole per il paradiso straussiano è costruita. Solo della carrozza in cui Ella ci vuole guidare, Ella, uomo modesto, non è del tutto contento; Ella ci dice alla fine «che la carrozza, a cui i miei egregi lettori si sono dovuti con me affidare, risponda a tutti i requisiti, non voglio affermarlo» (p. 367): «ci si sente tutti malamente pesti e rotti». Ahi, ahi, Ella vuol sentirsi dire qualcosa di gentile, elegante fondatore di religioni. Invece noi vogliamo dirLe qualcosa di sincero. Anche se il Suo lettore si prescrive le 368 pagine del Suo catechismo religioso soltanto in modo da leggere una pagina ogni giorno dell'anno, ossia in dosi minime, noi crediamo lo stesso che alla fine si sentirà male, per la rabbia cioè, vedendo che l'effetto manca.^[16] Meglio inghiottire coraggiosamente - possibilmente tutto in una volta! come suona la ricetta per tutti i libri di attualità. Allora la bevanda non può far male, allora il bevitore non si sente affatto male e arrabbiato, dopo, bensì allegro e di buon umore, come se nulla fosse accaduto, nessuna religione fosse stata distrutta, nessuna strada mondiale costruita, nessuna confessione fatta - questo è davvero un effetto! Medico e medicina e malattia, tutto dimenticato! E la gaia risata! Il continuo stimolo alla risata! Ella è da invidiare, signore, giacché Ella ha fondato la religione più piacevole, quella cioè il cui fondatore viene continuamente onorato con l'essere deriso.

4

Il filisteo come fondatore della religione dell'avvenire - è questa la nuova fede nella sua forma più suggestiva; il filisteo diventato fanatico - è questo l'inaudito fenomeno che caratterizza la Germania d'oggi. Ma serbiamo per ora, anche riguardo a questo fanatismo, un grado di prudenza: comunque è appunto David Strauss che ci ha consigliato una tale prudenza, nelle seguenti sagge proposizioni, per le quali in verità dobbiamo anzitutto pensare non a Strauss, bensì al fondatore del cristianesimo (p. 80): «sappiamo che ci sono stati fanatici nobili, fanatici geniali, un fanatico può stimolare, elevare, può anche agire storicamente in modo assai durevole; ma noi non vorremmo sceglierlo come guida nella vita. Egli ci condurrà per vie false, se non porremo il suo influsso sotto il controllo della ragione». Noi sappiamo qualcosa di più, ci possono essere anche fanatici privi di genialità, fanatici che non stimolano, non elevano, e

che tuttavia covano la speranza di agire storicamente in modo assai durevole come guide di vita, e di dominare il futuro: tanto più ci sentiamo spinti a porre sotto il controllo della ragione il loro fanatismo. Lichtenberg dice anzi: «vi sono fanatici senza capacità, e allora sono persone veramente pericolose». Frattanto desideriamo, per questo controllo della ragione, solo una sincera risposta a tre domande. Prima: come immagina il suo cielo il neocredente? seconda: fin dove arriva il coraggio che la nuova fede gli conferisce? e terza: come scrive i suoi libri? L'uomo di fede Strauss dovrà rispondere alla prima e alla seconda domanda, lo scrittore Strauss alla terza.

Il cielo del neocredente deve essere naturalmente un cielo sulla terra: giacché la «prospettiva» cristiana di una vita immortale e celeste risulta, per colui che poggia «anche solo un piede» sulla base straussiana, «irrimediabilmente perduta», insieme alle altre consolazioni (p. 364). Ha pure un significato il fatto che una religione dipinga il suo cielo in un modo o nell'altro: e se dovesse essere vero che il cristianesimo non conosce altra occupazione celeste se non il far musica e il cantare, ciò può certo non costituire, per il filisteo straussiano, una prospettiva confortante. C'è però nel libro di confessioni una pagina paradisiaca, la pagina 294: fatti svolgere prima d'ogni altra questa pergamena, o felicissimo filisteo! Qui tutto il cielo discende su di te. «Vogliamo solo accennare ancora a come ci comportiamo noi,» dice Strauss «a come già per lunghi anni ci siamo comportati. Oltre la nostra professione - giacché apparteniamo alle più diverse professioni, non siamo affatto soltanto studiosi o artisti, ma anche funzionari e militari, esercenti e possidenti, e ancora una volta, come ho già detto, non siamo pochi, bensì molte migliaia, e non i peggiori in tutti i paesi - oltre la nostra professione, dico, noi cerchiamo di mantenere la mente il più possibile aperta a tutti gli interessi superiori dell'umanità: durante gli ultimi anni abbiamo preso viva parte alla grande guerra nazionale e alla fondazione dello Stato tedesco, e ci troviamo elevati nell'intimo da questa tanto inaspettata quanto magnifica svolta nella storia della nostra tartassata nazione. Noi contribuiamo alla comprensione di queste cose con studi storici, che oggi sono resi facili anche alla persona meno colta mediante una serie di opere storiche scritte in modo attraente e popolare; cerchiamo inoltre di allargare le nostre cognizioni sulla natura, e a questo fine del pari non mancano sussidi alla portata di tutti; infine troviamo negli scritti dei nostri grandi poeti e nelle esecuzioni delle opere dei nostri grandi musicisti uno stimolo per lo spirito e per il cuore, per la fantasia e per la gaiezza, che non lascia nient'altro a desiderare. Così viviamo, così procediamo felici».

Ecco il nostro uomo, giubila il filisteo che legge questo: così infatti viviamo veramente, così viviamo tutti i giorni. E come sono belle le circonlocuzioni con cui indica le cose! Parlando per esempio degli studi storici con cui contribuiamo alla comprensione della situazione politica,

che cosa può intendere se non la lettura del giornale, e parlando della viva parte presa alla fondazione dello Stato tedesco, che cosa può intendere se non le nostre visite quotidiane alla birreria? E forse il menzionato «sussidio alla portata di tutti», mediante il quale allarghiamo la conoscenza della natura, non sarà una passeggiata al giardino zoologico? E per finire - teatri e concerti, da cui portiamo a casa «stimoli per la fantasia e la gaiezza», che «non lasciano null'altro a desiderare» - con quanta dignità e arguzia tocca le questioni scabrose! Ecco il nostro uomo, poiché il suo cielo è il nostro cielo!

Così giubila il filisteo; e se noi non siamo contenti come lui, ciò dipende dal fatto che desidereremmo sapere ancora di più. Scaligero soleva dire: «cosa c'importa se Montaigne beveva vino rosso o vino bianco?». Ma quanto apprezzeremmo noi, in questo caso più importante, una tale dichiarazione espressa! Quanto saremmo contenti, se venissimo inoltre a sapere quante pipe al giorno il filisteo fuma secondo l'ordinamento della nuova fede, e se col caffè gli è più simpatica la *Spenersche-Zeitung* o la *Nationalzeitung*. Insoddisfatto desiderio della nostra avidità di sapere! Solo in un punto siamo informati più particolareggiatamente, e per fortuna quest'informazione riguarda il cielo nel cielo, ossia quelle piccole camerette estetiche private che sono consacrate ai grandi poeti e musicisti, e in cui il filisteo si «edifica», in cui finanche, secondo la sua ammissione, «tutte le sue macchie sono cancellate e lavate» (p. 363); sicché noi dovremmo considerare quelle camerette private come piccoli stabilimenti balneari di purificazione. «Ma ciò dura solo per fuggevoli attimi, accade e vale solo nel regno della fantasia; non appena ritorniamo alla dura realtà e all'angusta vita, ci assale da ogni parte l'antica miseria» - così sospira il nostro maestro. Ma noi utilizziamo i fuggevoli attimi in cui possiamo sostare in quelle camerette; il tempo basta esattamente per osservare da tutti i lati l'immagine ideale del filisteo, ossia *il filisteo a cui tutte le macchie sono state lavate*, e che ora è in tutto e per tutto il tipo puro di filisteo. In tutta serietà, ciò che qui si offre è molto istruttivo:^[17] che nessuno di coloro che in genere sono caduti vittime del libro di confessioni si lasci cadere dalle mani senza averle lette quelle due aggiunte coi titoli: «Dei nostri grandi poeti» e: «Dei nostri grandi musicisti». Qui si distende l'arcobaleno della nuova lega, e se qualcuno non vi trova piacere, «per costui non c'è niente da fare»; egli, come Strauss dice in un'altra occasione ma potrebbe dire anche qui, «non è ancora maturo per il nostro punto di vista». Siamo appunto nel cielo del cielo. L'esaltata guida si appresta a condurci in giro e si scusa se, a causa del troppo grande piacere per tutta quella magnificenza, parlerà magari un po' troppo. «Se per avventura, ci dico, diventassi più loquace di quel che si trovi conveniente in quest'occasione, voglia il lettore perdonarmi; traboccano le parole a colui il cui cuore è pieno. Solo di questo voglio in precedenza assicurarlo, che ciò che leggerà fra breve non consiste magari

in vecchie note che inserisco qui, ma è stato scritto per il presente scopo e per questa sede» (p. 296). Per un momento questa confessione ci lascia stupefatti. Cosa può importarci che i bei capitoletti siano stati scritti di fresco? Già, se si trattasse dello scrivere! In confidenza, vorrei che fossero stati scritti un quarto di secolo prima; in tal caso saprei perché i pensieri mi appaiono così sbiaditi e perché portano in sé l'odore di antichità marcescenti. Ma che qualcosa sia scritto nell'anno 1872, e nello stesso anno 1872 già puzzi di marcio, rimane per me preoccupante. Supponiamo che qualcuno si addormenti su questi capitoli e sul loro odore - che cosa mai sognerà? Un amico me lo ha detto, perché gli è accaduto. Ha sognato un gabinetto di figure di cera: c'erano là i classici, graziosamente imitati in cera e in perline. Muovevano braccia e occhi, e nell'interno scricchiolava anche una vite. Egli vede là qualcosa di sinistro, una figura informe adornata con nastrini e carta ingiallita, a cui pendeva dalla bocca un foglietto sul quale stava scritto «Lessing»; l'amico vuole accostarsi di più e scorge la cosa più orribile: è la Chimera omerica, davanti Strauss, dietro Gervinus^[18] e nel mezzo Chimera - *in summa* Lessing. Questa scoperta gli strappò un grido di terrore, egli si svegliò e non lesse più. Perché mai, illustre maestro, ha scritto capitoletti così putridi?

Qualcosa di nuovo invero in essi lo leggiamo, per esempio che grazie a Gervinus si sa come e perché Goethe non sia stato un talento drammatico; che nella seconda parte del *Faust* Goethe ha dato soltanto un prodotto allegorico-schematico; che il *Wallenstein* è un *Macbeth* che è nello stesso tempo un *Amleto*; che il lettore straussiano toglie le novelle dagli *Anni di peregrinazione*, come i bambini maleducati tolgono l'uva passa e le mandorle da una focaccia dura; che senza il drastico e l'emozionante non si può raggiungere sulla scena un effetto pieno, e che Schiller è uscito da Kant come da uno stabilimento idroterapico.^[19] Tutto ciò è senza dubbio nuovo e colpisce, ma non ci piace, benché ci colpisca; e se è certo che è nuovo, altrettanto certo è che non invecchierà mai, perché non è mai stato giovane, ma è uscito dal corpo materno come una trovata del prozio. A quali pensieri possono mai giungere i beati del nuovo stile nel nuovo paradiso estetico! E perché non hanno dimenticato almeno qualcosa, quando si trattava di cose tanto antiestetiche, tanto terrenamente caduche, che portavano inoltre tanto visibilmente il marchio della sciocchezza, come per esempio alcune teorie di Gervinus? Ma sembra quasi che la modesta grandezza di uno Strauss e l'immodesta piccolezza di Gervinus sappiano conciliarsi tra loro fin troppo bene: e allora evviva per tutti quei beati, evviva pure per noi sciagurati, anche se poi questo incontestato giudice d'arte continua a insegnare il suo entusiasmo artificialmente appreso e il suo galoppo da cavallo a nolo, di cui ha parlato con conveniente chiarezza l'onesto Grillparzer,^[20] e anche se tosto tutto il cielo rintronerà sotto lo scalpitare di quel galoppante entusiasmo! Allora ci sarà almeno un po' più di vita e di rumore che non nel momento attuale, in cui l'entusiasmo

precedente su zoccoli di feltro della nostra guida celeste e la tiepida eloquenza della sua bocca a lungo andare ci hanno stancato e nauseato. Vorrei sapere come suonerebbe un alleluia in bocca a Strauss: credo che bisognerebbe ascoltare molto attentamente, altrimenti si potrebbe credere di sentire delle scuse cortesi o una galanteria sussurrata. Posso riferire in proposito un esempio istruttivo e terribile. Strauss si è molto impermalito con uno dei suoi avversari, perché costui aveva parlato delle sue riverenze di fronte a Lessing - l'infelice aveva appunto capito male! Strauss sostiene invero che deve essere un ottuso chi, riguardo alle sue semplici parole su Lessing nel paragrafo 90, non sente che esse vengono calde dal cuore. Ora io non dubito affatto di questo calore; al contrario questo calore di Strauss per Lessing ha sempre avuto per me qualcosa di sospetto. Lo stesso calore sospetto per Lessing lo trovo, potenziato fino all'infervoramento, in Gervinus; sicuro, in complesso nessuno dei grandi scrittori tedeschi è così popolare presso i piccoli scrittori tedeschi come Lessing. Costoro tuttavia non devono ricevere per questo nessun ringraziamento: infatti che cosa lodano propriamente in Lessing? Da un lato la sua universalità: egli è critico e poeta, archeologo e filosofo, drammaturgo e teologo. Dall'altro «questa unità dello scrittore e dell'uomo, della mente e del cuore». Quest'ultima cosa distingue ogni grande scrittore, e a volte addirittura quello piccolo; in fondo perfino la mente angusta si concilia spaventosamente bene con un cuore angusto. E la prima cosa, quell'universalità, in sé non è affatto una distinzione, tanto più che essa nel caso di Lessing era solo una necessità. Piuttosto proprio questo è sorprendente in quegli entusiasti di Lessing, il fatto cioè che essi non riescano appunto a vedere quella struggente necessità che lo spinse attraverso la vita, sino a questa «universalità», non sentano affatto che un tal uomo arse come una fiamma troppo presto, non si indignino per il fatto che un essere così delicatamente ardente fu afflitto, tormentato e soffocato dalla più volgare ristrettezza e meschinità di tutti coloro che lo circondavano, e particolarmente dei suoi dotti contemporanei. In tal modo proprio quella lodata universalità dovrebbe generare una profonda compassione. «Compiangete dunque, ci apostrofa Goethe, quell'uomo straordinario perché dovette vivere in un'epoca così miserabile e dovette sempre agire polemicamente». Come, voi, miei buoni filistei, potreste pensare senza vergogna a questo Lessing^[21] che perì proprio per la vostra ottusità, nella lotta con i vostri ridicoli feticci e idoli, tra i malanni dei vostri teatri, dei vostri dotti e dei vostri teologi, senza poter osare una sola volta quel volo eterno per il quale era venuto al mondo? E che cosa sentite al ricordo di Winckelmann, che per liberare il suo sguardo dalle vostre grottesche sciocchezze andò ad elemosinare aiuto dai Gesuiti, e la cui oltraggiosa conversione ha disonorato non lui, ma voi? E potreste persino fare il nome di Schiller senza arrossire? Guardate la sua immagine! L'occhio scintillante, che vola sprezzantemente al di sopra di voi, questa

guancia mortalmente arrossata, non vi dice niente ciò? Avevate un simile giocattolo magnifico, divino, che è stato da voi infranto. E se si fosse tolto da questa vita intristita, mortalmente incalzata, anche l'amicizia di Goethe, sarebbe dipeso allora da voi farla spegnere ancor più rapidamente! Non avete favorito nessuna opera vitale dei vostri grandi genii, e ora volete trarre da ciò un dogma, perché nessuno più sia aiutato? Ma per ciascuno di essi foste voi quell'«opposizione del mondo ottuso» che Goethe nomina nel suo *Epilogo alla Campana*,^[22] per ciascuno foste voi gli ebeti tediati o i gretti invidiosi o i malvagi egoisti: nonostante voi essi crearono le loro opere, contro voi rivolsero i loro attacchi, e grazie a voi scomparvero troppo presto, lasciando incompiuta la loro giornata di lavoro, spezzati o storditi dalle lotte. E a voi dovrebbe ora essere permesso, *tamquam re bene gesta*, di lodare uomini simili! e per giunta con parole da cui è evidente a chi in fondo alludete con questa lode, e le quali perciò «sgorgano dal cuore così calde», che si deve essere davvero ottusi per non accorgersi a chi vengano propriamente fatte le riverenze. Veramente, noi abbiamo bisogno di un Lessing, esclamava già Goethe, e guai a tutti i maestri vani e a tutto il regno dei cieli estetico se il giovane tigrotto, la cui forza inquieta diviene ovunque visibile nei muscoli gonfi e nel lampo dell'occhio, esce a far preda!

5

Come fu saggio il mio amico, che, rischiarato da quella apparizione chimerica sul Lessing straussiano e su Strauss, non volle leggere oltre! Quanto a noi, abbiamo invece continuato a leggere e anche chiesto di farci entrare al neocredente custode del santuario *musicale*. Il maestro apre, accompagna, spiega, fa nomi - alla fine noi ci fermiamo diffidenti e lo guardiamo: non ci sarebbe accaduto come accadde al povero amico in sogno? Ai musicisti di cui Strauss parla ci sembra, finché egli ne parla, siano attribuiti nomi falsi, e crediamo che si parli di altri, se non addirittura di fantasmi burloni. Quando per esempio egli proferisce,, con quel calore che ci fu sospetto nella sua lode a Lessing, il nome di Haydn e si atteggia a epopte e sacerdote di un culto misterico di Haydn, paragonando peraltro Haydn a una «onesta minestra» e Beethoven a un «confetto» (e precisamente con riferimento alla musica dei quartetti) (p. 362),^[23] per noi rimane ferma una cosa sola: il *suo* Beethoven-confetto non è il *nostro* Beethoven, e il *suo* Haydn-minestra non è il *nostro* Haydn. Del resto il maestro trova le nostre orchestre troppo buone per l'esecuzione del suo Haydn, ed è del parere che solo i più modesti dilettanti possano rendere giustizia a quella musica - un'altra prova che egli parla di un altro artista e di altre opere d'arte, forse della musica casalinga di Riehl.

Ma chi mai può essere quel Beethoven-confetto di Strauss? Egli avrebbe fatto nove sinfonie, di cui la «Pastorale» sarebbe «la meno geniale»; ascoltando la terza, egli si sente ogni volta spinto, come apprendiamo, «a lasciar andare le briglie e a cercare un'avventura», per cui potremmo quasi pensare a un essere duplice, a metà cavallo e a metà cavaliere. A proposito di una certa «Eroica» viene seriamente rimproverato a quel Centauro di non essere riuscito a esprimere «se si tratti di combattimenti in campo aperto o nelle profondità del petto umano». Nella «Pastorale» ci sarebbe una «tempesta magnificamente infunante», per cui tuttavia sarebbe «fin troppo insignificante» interrompere una danza campestre; e così questa sinfonia sarebbe «la meno geniale» a causa dell'«arbitrario legame con la banale occasione sottopostavi», come suona l'espressione altrettanto agile che corretta - sembra che il classico maestro abbia avuto in mente addirittura una parola più dura, ma egli preferisce esprimersi qui, come dice, «con la dovuta modestia». Ma no, in questo ha veramente torto, il nostro maestro, egli è qui davvero troppo modesto. Chi mai ci istruirà ancora sul Beethoven-confetto, se non Strauss stesso, l'unico che sembra conoscerlo? Inoltre viene ora subito un giudizio vigoroso e pronunciato con la dovuta *immodestia*, proprio sulla nona sinfonia: questa cioè sarebbe amata solo da coloro che «intendono il barocco come il geniale e l'informe come il sublime» (p. 359). Certamente, un critico severo come Gervinus aveva dato il benvenuto a questa sinfonia, come conferma di una dottrina gervinusiana: ma egli, Strauss, è molto lontano dal cercare il merito in «prodotti» tanto «problematici» del *suo* Beethoven. «È un peccato, esclama il nostro maestro con languidi sospiri, che a proposito di Beethoven si debba turbare con siffatte limitazioni il godimento e l'ammirazione tributata così volentieri». Il nostro maestro è infatti un prediletto delle Grazie; e queste gli hanno raccontato di aver camminato con Beethoven solo per un tratto, e che egli le aveva poi nuovamente perdute di vista. «Questo è un difetto, egli esclama, ma si dovrebbe credere che esso appare anche come un pregio?». «Chi fa rotolare l'idea musicale faticosamente e ansimando, sembrerà smuovere l'idea più pesante ed essere il più forte» (pp. 355-6). Questa è una confessione, e non soltanto su Beethoven, ma anche una confessione del «prosatore classico» su se stesso: *lui*, l'autore celebre, le Grazie non se lo lasciano sfuggir di mano; dal gioco dei lievi scherzi - cioè degli scherzi straussiani - fino alle vette della serietà - cioè della serietà straussiana - esse gli stanno imperturbabili al fianco. Egli, l'artista classico dello scrivere, spinge il suo carico con facilità e giocando, mentre Beethoven lo fa rotolare ansimando. Egli sembra trastullarsi col suo peso: questo è un pregio; ma si dovrebbe credere che potesse apparire anche come un difetto? - Tutt'al più solo per coloro che intendono il barocco come il geniale e l'informe come il sublime - non è vero, folleggiarne prediletto delle Grazie?

Noi non invidiamo nessuno per i conforti che si procura nel silenzio

della sua cameretta o in un nuovo regno dei cieli all'uopo predisposto; ma di tutti i conforti possibili, quello Straussiano è uno dei più meravigliosi; giacché egli si edifica con un piccolo fuoco sacrificale, in cui getta tranquillamente le opere più sublimi della nazione tedesca, per incensare col loro vapore i suoi idoli. Se per un momento immaginassimo che per un caso l'«Eroica», la «Pastorale» e la «Nona» fossero cadute in possesso del nostro sacerdote delle Grazie, e che fosse poi dipeso da lui il mantener pura l'immagine del maestro con l'eliminazione di «prodotti» tanto «problematici» - chi dubita che egli non le avrebbe bruciate? E così procedono effettivamente gli Strauss dei nostri giorni: essi ammettono un artista solo nei limiti in cui egli si adatta al loro servizio di camera, e conoscono solo l'antitesi fra incensare e bruciare. Possono tuttavia essere padroni di far ciò: lo strano consiste solo in questo, che la pubblica opinione estetica è così fiacca, insicura e corruttibile, da tollerare senza obiezioni una tale esibizione del più meschino filisteismo, anzi da non possedere nessun senso della comicità di una scena, in cui un antiestetico maestrucolo siede a giudizio su Beethoven. E per quanto riguarda Mozart, dovrebbe qui veramente valere ciò che Aristotele dice di Platone: «anche solo il lodarlo, non è permesso *a chi è dappoco*». Ma qui si è perduta ogni vergogna, tanto nel pubblico quanto nel maestro; non solo gli si permette di farsi pubblicamente il segno della croce di fronte ai prodotti più grandi e puri del genio germanico, come se avesse visto qualcosa di osceno e di empio, ma anche ci si compiace delle sue disinvolute professioni di fede e confessioni di peccati, tanto più che i peccati confessati non sarebbero stati commessi da lui, bensì da quei grandi spiriti. Ah, purché il nostro maestro abbia veramente sempre ragione! pensano comunque a volte i suoi adoranti lettori, còlti dal sentimento del dubbio; ma quanto a lui, è lì, sorridente e convinto, che perora, condanna e benedice, che fa tanto di cappello a se stesso; e in ogni momento sarebbe in grado di dire ciò che la duchessa Delaforte disse a Madame di Staël: «devo confessarlo, mia cara amica, non trovo nessun altro che abbia sempre ragione, se non me».

6

Un cadavere è un bel pensiero per il verme, e il verme un pensiero terribile per ogni vivente. I vermi sognano il loro regno dei cieli in un corpo grasso, i professori di filosofia lo sognano nel rovistamento delle viscere schopenhaueriane; e finché ci saranno roditori, ci sarà anche un cielo dei roditori. E con ciò si è risposto alla nostra prima domanda: come immagina il nuovo credente il suo cielo? Il filisteo straussiano dimora nelle opere dei nostri grandi poeti e musicisti come un nido di vermi che vivano distruggendo, che ammirino divorando, che adorino digerendo.

Ora però ecco la nostra seconda domanda: fin dove giunge il coraggio che la nuova religione conferisce ai suoi fedeli? Anche a questa si sarebbe già risposto, se coraggio e immodestia fossero una sola cosa: in tal caso infatti Strauss non mancherebbe in nulla di un vero e proprio coraggio da Mammalucco. Quanto meno la dovuta modestia, di cui Strauss parla nel passo poco fa menzionato in riferimento a Beethoven, è solo una piega stilistica, non una piega morale. Strauss partecipa sufficientemente della sfrontatezza a cui ogni eroe vittorioso si sente autorizzato; tutti i fiori sono cresciuti solo per lui, il vincitore, ed egli loda il sole che illumina al tempo giusto proprio le *sue* finestre. Non risparmia la sua lode neanche al vecchio e venerabile universo, come se soltanto da questa lode dovesse essere consacrato, e potesse ruotare d'ora in poi solo intorno alla monade centrale Strauss. L'universo, egli ci istruisce, è sì una macchina con ruote di ferro, dentate, con pesanti magli e stantuffi, «ma in essa non si muovono soltanto ruote spietate, si versa anche olio lenitivo» (p. 365). L'universo non sarà precisamente grato al maestro per il fatto che la sua furiosa fantasia non abbia saputo inventare una similitudine migliore in sua lode, quand'anche esso dovesse tollerare di essere lodato da Strauss. Ma come si chiama l'olio che sgocciola giù dai magli e dagli stantuffi di una macchina? E che consolazione sarebbe per l'operaio il sapere che quest'olio si versa su di lui, mentre la macchina afferra le sue membra? Se invece supponiamo che l'immagine sia infelice, allora la nostra attenzione viene attirata da un altro procedimento, col quale Strauss cerca di determinare come egli sia propriamente disposto verso l'universo, e in questo caso gli erra sulle labbra la domanda di Gretchen: «Mi ama - non mi ama - mi ama?». [24] Ora benché Strauss non sfogli fiori e non conti i bottoni della giacca, ciò che fa non è tuttavia meno ingenuo, anche se forse ci vuole per ciò un po' più di coraggio. Strauss vuol vedere se il suo sentimento per il «tutto» è paralizzato, inaridito oppure no, e si punge: giacché sa che si può pungere un membro con l'ago senza dolore, se quello è atrofizzato o paralizzato. Veramente però egli non si punge, e sceglie invece un procedimento ancora più violento, che descrive così: «Noi sfogliamo Schopenhauer, che colpisce in faccia in ogni occasione questa nostra idea» (p. 143). Dato però che un'idea, anche la più bella idea straussiana dell'universo, non ha una faccia, ma l'ha solo colui che ha l'idea, il procedimento consiste allora nelle seguenti azioni singole: Strauss batte Schopenhauer - veramente anzi lo *sfoglia*: al che Schopenhauer, in questa occasione, colpisce Strauss in faccia. Ora Strauss «reagisce in modo religioso», [25] vale a dire, colpisce a sua volta Schopenhauer, [26] impreca, parla di assurdità, bestemmie, nefandezze, dice addirittura che Schopenhauer non aveva la testa a posto. Risultato della zuffa: «noi esigiamo per il nostro universo la stessa pietà che l'uomo pio di vecchio stile esigeva per il suo Dio» - o più brevemente: «mi ama!». Si fa la vita difficile, il nostro prediletto delle Grazie, ma è coraggioso come un Mammalucco e non teme né il diavolo né

Schopenhauer. Quanto «olio lenitivo» consumerebbe, se tali procedimenti dovessero essere frequenti!

D'altra parte noi comprendiamo quale riconoscenza Strauss debba allo Schopenhauer che solletica, che punge e che colpisce; perciò non siamo sorpresi oltre dalla seguente dimostrazione di favore verso di lui: «Gli scritti di Arthur Schopenhauer, basta solo sfogliarli, benché del resto si faccia bene a non sfogliarli soltanto, bensì a studiarli, eccetera» (p. 141). A chi dice propriamente questo il capo dei filistei? Proprio lui, al quale si può mostrare che non ha mai studiato Schopenhauer, lui, del quale Schopenhauer dovrebbe dire al contrario: «questo è un autore che non merita di essere sfogliato e tanto meno di essere studiato».[27] Evidentemente Schopenhauer gli è andato giù di traverso: spurgandosi, cerca di sbarazzarsene. Ma perché la misura delle ingenuie lodi sia piena, Strauss si permette ancora di raccomandare il vecchio Kant: chiama la sua *Storia e teoria generale del cielo* dell'anno 1755 «uno scritto che mi è sempre apparso non meno importante della sua posteriore critica della ragione. Se qui è da ammirare la profondità dello sguardo, là è da ammirare la vastità della concezione; se qui troviamo un vecchio, a cui importa soprattutto la sicurezza di un possesso quantunque limitato di conoscenza, là ci viene incontro l'uomo col pieno coraggio dello scopritore e del conquistatore spirituale». Questo giudizio di Strauss su Kant mi è sempre apparso non più modesto di quello su Schopenhauer: se a proposito di quest'ultimo troviamo il capo, a cui importa soprattutto la sicurezza nell'espressione di un giudizio, quantunque limitato, là ci viene incontro il prosatore celebre, che col pieno coraggio dell'ignoranza versa le sue essenze elogiative perfino su Kant. Proprio il fatto veramente incredibile che Strauss non abbia saputo ricavare niente dalla kantiana critica della ragione per il suo testamento delle idee moderne, e che dappertutto egli parli solo a favore del più grossolano realismo, è uno dei cospicui tratti caratteristici di questo nuovo vangelo, che del resto si definisce solo come il risultato faticosamente raggiunto di una continua indagine sulla storia e sulla natura, e pertanto nega lo stesso elemento filosofico. Per il capo dei filistei e per i suoi «noi» non c'è una filosofia kantiana. Egli non ha nessun sentore della fondamentale antinomia dell'idealismo e del senso massimamente relativo di ogni scienza e ragione. In altre parole, proprio la ragione dovrebbe dirgli quanto poco si possa stabilire con la ragione sull'«in sé» delle cose. È però vero che per le persone che si trovano avanti con gli anni è impossibile capire Kant, particolarmente se in gioventù si è capito o si crede di aver capito, come Strauss, lo «spirito gigante» Hegel, se anzi ci si è dovuti occupare insieme di Schleiermacher, «che di acume ne possedette quasi troppo», come dice Strauss. A Strauss suonerà strano se gli dirò che, rispetto a Hegel e a Schleiermacher, egli si trova ancor oggi in «dipendenza assoluta», e che la sua teoria dell'universo, la maniera di considerare le cose *sub specie biennii*

e i suoi incurvamenti di schiena di fronte alle condizioni tedesche, ma soprattutto il suo svergognato ottimismo di filisteo, sono spiegabili in base a certe prime impressioni giovanili, a precoci abitudini e fenomeni morbosi. Chi si è una volta ammalato di hegelite e schleiermacherite, non starà mai più completamente bene.

Nel libro di confessioni c'è un passo in cui quell'incurabile ottimismo si rotola con un compiacimento veramente da giorno di festa (pp. 142-3). «Se il mondo è una cosa,» dice Strauss «che sarebbe meglio non esistesse, oh, allora anche il pensiero del filosofo, che forma un pezzo di questo mondo, è un pensiero che sarebbe meglio non pensasse. Il filosofo pessimista non si accorge di come egli dichiara anzitutto cattivo anche il suo pensare che dichiara il mondo cattivo; ma se un pensiero che dichiara il mondo cattivo è un pensiero cattivo, allora il mondo è viceversa buono. Può darsi che di regola l'ottimismo si renda il compito troppo facile, laddove le dimostrazioni che Schopenhauer dà del formidabile ruolo esercitato nel mondo dal dolore e dal male sono perfettamente al loro posto; ma ogni vera filosofia è necessariamente ottimistica, perché altrimenti negherebbe a se stessa il diritto di esistere». Se questa confutazione di Schopenhauer non è appunto ciò che Strauss in un altro punto chiama una «confutazione accompagnata dall'alto giubilo delle sfere superiori», allora non ho capito affatto questa espressione teatrale di cui egli si serve occasionalmente contro un avversario. Qui l'ottimismo si è reso facile di proposito il proprio compito. Ma appunto in questo consisteva l'abilità, di fare come se la confutazione di Schopenhauer fosse un nulla, e di deporre per giuoco il fardello, in modo che le tre Grazie si rallegrassero in ogni momento del folleggiarne ottimista. Appunto ciò dev'essere mostrato a fatti, che non è per nulla necessario fare sul serio con un pessimista: i più inconsistenti sofismi sono proprio adatti a far vedere che con una filosofia così «malsana e sterile» come quella di Schopenhauer non si devono sprecare ragioni, ma tutt'al più parole e scherzi. In riferimento a passi simili si comprende la solenne dichiarazione di Schopenhauer, secondo cui l'ottimismo, quando non è magari il parlare sconsiderato di persone sotto la cui piatta fronte non albergano che parole, gli appare come un *modo di pensare* non soltanto assurdo, ma anche *veramente scellerato*, come un amaro scherno sui dolori senza nome dell'umanità. Quando il filisteo ne fa un sistema, come Strauss, ne fa anche un modo di pensare scellerato, cioè una ottusissima dottrina della comodità dell'«io» o del «noi», e provoca indignazione.

Chi per esempio potrebbe leggere senza indignazione la seguente spiegazione psicologica, dato che evidentemente essa può essere cresciuta solo sul ceppo di quella scellerata dottrina della comodità: «mai, secondo la dichiarazione di Beethoven, egli sarebbe stato in grado di comporre un testo come *Figaro o Don Giovanni*. La vita gli aveva sorriso così poco, che non avrebbe potuto guardarla con tanta serenità, prendere così alla leggera le

debolezze degli uomini» (p. 361). Ma per addurre l'esempio più forte di quella scellerata volgarità di sentimenti, basti qui accennare al fatto che Strauss non sa spiegarsi tutto il terribile e serio impulso di negazione e la tendenza alla santificazione ascetica dei primi secoli del cristianesimo altrimenti che in base a una sazietà precedentemente raggiunta di godimenti sessuali di ogni genere, e a una nausea e un malessere così provocati:

«I Persiani lo chiamano *bidamag buden*,
I Tedeschi dicono: malessere dopo la sbornia».[28]

Così cita lo stesso Strauss e non si vergogna. Noi invece ci voltiamo un momento dall'altra parte per vincere la nostra nausea.

7

Effettivamente, il nostro capo dei filistei è a parole valoroso, anzi temerario, dovunque può credere di dilettere, con un tal valore, i suoi nobili «noi». Dunque l'ascesi e il rinnegamento di sé degli antichi eremiti e santi devono essere considerati come una forma di nausea, Gesù può essere descritto come un fanatico che nella nostra epoca sfuggirebbe a stento al manicomio, la storia della resurrezione di Gesù può essere detta una «ciarlataneria storica» - tutto ciò noi vogliamo tollerarlo, per studiarvi la particolare specie di coraggio di cui Strauss, il nostro «filisteo classico», è capace.

Ascoltiamo innanzitutto la sua confessione: «È certo un compito antipatico e ingrato, quello di dire al mondo proprio ciò che esso ama meno sentire. E esso amministra volentieri con larghezza, come i grandi signori, riceve e spende finché ha qualcosa da spendere: ma se uno fa le somme delle partite e gli presenta poi il bilancio, esso considera costui un guastafeste. E appunto a ciò mi hanno in ogni tempo spinto la mia indole e il mio spirito». Si dicano pure coraggiosi una tale indole e un tale spirito; rimane tuttavia dubbio se questo sia un coraggio naturale e originario, o non piuttosto acquisito e artificiale; forse Strauss si è solo abituato per tempo a fare il guastafeste di professione, finché a poco a poco si è così acquistato un coraggio di professione. Con esso si concilia in modo davvero eccellente la naturale viltà che è proprio del filisteo: questa si mostra soprattutto nella mancanza di consequenzialità di quelle proposizioni, che costa coraggio enunciare; esse risuonano come tuoni, ma l'atmosfera non ne resta purificata. Egli non giunge a un'azione aggressiva,

ma solo a parole aggressive; queste però le sceglie offensive il più possibile, e consuma in espressioni dure e fragorose tutto ciò che si è accumulato in lui di energia e di forza: dopo che il suono della parola si è spento, egli è vile come colui che non ha mai parlato. Anzi perfino il fantasma delle azioni, l'etica, mostra che egli è un eroe delle parole, e che evita ogni occasione in cui sia necessario passare dalle parole alla rabbiosa serietà. Annuncia con ammirevole franchezza di non essere più cristiano, ma non vuole disturbare una contentezza qualsiasi; gli sembra contraddittorio fondare un'associazione per abbattere un'associazione - il che non è affatto tanto contraddittorio. Con un certo rozzo compiacimento si avvolge nel villosio manto dei nostri genealogisti della scimmia ed esalta Darwin come uno dei più grandi benefattori dell'umanità - ma noi vediamo con vergogna che la sua etica si edifica in un completo distacco dalla questione: «come concepiamo il mondo?». Qui c'era un'occasione di mostrare naturale coraggio: giacché egli avrebbe dovuto ora voltare le spalle ai suoi «noi», e avrebbe potuto dedurre arditamente, dal *bellum omnium contra omnes* e dal diritto del più forte, precetti morali per la vita, che però potrebbero aver origine solo in un animo intimamente intrepido, come quello di Hobbes, e in un amore della verità grandioso e completamente diverso da quello che esplode sempre e solo in vigorose invettive contro i preti, il miracolo e la «ciarlataneria storica» della resurrezione. Giacché con un'etica darwinistica genuina e seriamente attuata si avrebbe l'opposizione del filisteo, che in tutte queste invettive rimane invece ben disposto.

«Ogni agire morale,» dice Strauss «è un determinarsi dell'individuo secondo l'idea della specie».[29] Tradotto in termini chiari e comprensibili, ciò significa solo: vivi da uomo e non da scimmia o da foca! Senonché questo imperativo è purtroppo assolutamente inutilizzabile e privo di forza, dato che sotto il concetto di uomo vanno aggiogate insieme le cose più disparate, per esempio il Patagone e il maestro Strauss, e dato che nessuno oserà dire con lo stesso diritto: vivi da Patagone! e: vivi da maestro Strauss! Ma se taluno volesse addirittura porsi l'esigenza: vivi da genio, cioè vivi in quanto espressione ideale della specie uomo, e fosse tuttavia per caso o Patagone[30] o maestro Strauss, cosa non avremmo poi da soffrire per l'importunità di quei bizzarri pazzi genialeggianti, il cui crescere come funghi in Germania già lamentò Lichtenberg, e che con grida selvagge ci chiedono di ascoltare le professioni della loro nuovissima fede? Strauss non ha nemmeno imparato ancora che mai un concetto potrà rendere più morali e migliori gli uomini, e che predicare una morale è tanto facile quanto è difficile fondare una morale; il suo compito sarebbe stato piuttosto quello di spiegare e dedurre seriamente, dalle sue premesse darwinistiche, i fenomeni della bontà, della misericordia, dell'amore e dell'abnegazione umani che sono effettivamente esistenti: mentre ha preferito sfuggire - con un salto nell'imperativo - al compito della *spiegazione*. In questo salto gli accade addirittura di balzare a cuor leggero

anche oltre la proposizione fondamentale di Darwin. «Non dimenticare,» dice Strauss «in nessun momento, che sei uomo e non un mero essere naturale, in nessun momento che tutti gli altri sono del pari uomini, vale a dire, nonostante ogni diversità individuale, la stessa cosa di te, con gli stessi bisogni e diritti di te - è questo il compendio di ogni morale».[31] Ma da dove risuona questo imperativo? Come può l'uomo averlo in se stesso, dal momento che egli invece, secondo Darwin, è appunto un essere assolutamente naturale e si è sviluppato fino al livello dell'uomo secondo tutt'altre leggi, proprio per il fatto di aver dimenticato in ogni momento che gli altri esseri simili avevano gli stessi diritti, proprio per il fatto di essersi sentito fra loro come il più forte e di aver a poco a poco causato l'estinzione degli altri esemplari di natura più debole? Mentre Strauss deve da un lato ammettere che mai due esseri sono stati pienamente uguali, e che dalla legge della varietà individuale dipende l'intera evoluzione dell'uomo dallo stadio animalesco fin su al livello del filisteo colto, non gli costa d'altro lato nessuno sforzo proclamare poi anche l'inverso: «comportati come se non ci fossero varietà individuali!». Dov'è finita qui la dottrina morale di Strauss-Darwin, dov'è andato il coraggio?

Subito riceviamo una nuova prova dei limiti oltre cui quel coraggio si muta nel suo opposto. Giacché Strauss prosegue: «Non dimenticare in nessun momento che tu e tutto ciò che percepisci in te e intorno a te non è un frammento sconnesso, un selvaggio caos di atomi e di accidentalità, ma che tutto discende secondo leggi eterne dall'unica fonte originaria di ogni vita, di ogni ragione e di ogni bene - è questa l'essenza della religione».[32] Ma da quella stessa «unica fonte originaria» deriva nello stesso tempo ogni morte, ogni irrazionalità, ogni male, e per Strauss il loro nome è l'universo.

Come dovrebbe tutto ciò, con un tale carattere contraddittorio, che annulla se stesso, essere degno di una venerazione religiosa, e poter essere chiamato col nome di «Dio»? Così appunto fa Strauss a p. 365: «il nostro Dio non ci prende in braccio dall'esterno (ci si aspetta qui come contrapposto un prendere in braccio dall'interno veramente molto strano!), aprendoci invece nell'intimo fonti di conforto. Ci mostra che il caso sarebbe invero un dominatore del mondo irrazionale, ma che la necessità, cioè la concatenazione delle cause nel mondo, è la ragione stessa» (una sofisticheria di cui solo i «noi» non si avvedono, perché sono stati allevati in questa hegeliana adorazione del reale in quanto razionale, cioè nella *divinizzazione del successo*). «Egli ci insegna a riconoscere che desiderare un'eccezione all'adempimento di un'unica legge naturale significherebbe desiderare la distruzione del tutto». Al contrario, illustre maestro: un onesto naturalista crede nell'assoluta conformità del mondo alle leggi naturali, ma senza minimamente pronunciarsi sul valore etico o intellettuale di queste stesse leggi: in siffatti giudizi egli riconoscerebbe un comportamento sommamente antropomorfo di una ragione che non si contiene nei limiti del lecito. Ma proprio nel punto in cui l'onesto

naturalista si rassegna, Strauss «reagisce in modo religioso», per farci belli con le sue penne,^[33] e si comporta disonestamente verso le scienze naturali e il sapere; egli ammette senz'altro che ogni cosa accaduta abbia il *massimo* valore intellettuale, cioè sia ordinata in modo assolutamente razionale e finalistico, e poi che contenga una rivelazione della stessa eterna bontà. Egli ha bisogno quindi di una completa cosmodicea e si trova ora in svantaggio rispetto a colui che ha interesse soltanto a una teodicea, e che per esempio può concepire l'intera esistenza dell'uomo come un atto di penitenza o uno stato di purificazione. In questo punto e in questo imbarazzo, Strauss fa una volta persino un'ipotesi metafisica, la più arida e paralitica che ci sia, e in fondo solo un'involontaria parodia di un detto di Lessing. «Quelle parole di Lessing (così si legge a p. 219), secondo cui, se Dio gli offrisse per una scelta, nella sua destra tutta la verità e nella sua sinistra il solo, sempre desto impulso verso di essa, benché alla condizione di errare continuamente, egli prenderebbe umilmente la sinistra di Dio e ne chiederebbe per sé il contenuto -queste parole di Lessing sono state in ogni tempo annoverate fra le più eccellenti che ci abbia lasciato. Si è trovata in esse la geniale espressione del suo infaticabile impulso verso la ricerca e l'attività. A me tali parole hanno fatto sempre un'impressione così particolare per il fatto che, dietro il loro significato soggettivo, ne ho sempre sentito risuonare un altro oggettivo di infinita portata. Difatti non si trova forse in esse la migliore risposta al grossolano discorso schopenhaueriano sul Dio malconsigliato, che non seppe far nulla di meglio che entrare in questo miserabile mondo? E se davvero il creatore fosse stato anch'egli dell'opinione di Lessing, di preferire la lotta al quieto possesso?». Dunque in realtà un Dio che si riserva il *continuo errare*, ma con l'aspirazione alla verità, e che forse addirittura prende umilmente la sinistra di Strauss per dirgli: prendi tu tutta la verità. Se mai un Dio e un uomo furono malconsigliati, lo furono di sicuro questo Dio straussiano, che ha la passione di sbagliare e di mancare, e l'uomo straussiano, che questa passione deve scontare - qui si sente certo «risuonare un significato di infinita portata», qui scorre l'olio universale lenitivo di Strauss, qui si ha il presentimento della razionalità di tutto il divenire e di tutte le leggi naturali! Veramente? Non sarebbe allora il nostro mondo piuttosto, come si è espresso una volta Lichtenberg, l'opera di un essere subordinato, che non si rendeva ancora bene conto delle cose, vale a dire non sarebbe un esperimento? un saggio a cui si lavora ancora? Strauss stesso dovrebbe allora confessarsi che il nostro mondo appunto *non* è il teatro della ragione, bensì dell'errore, e che tutta la conformità alle leggi non contiene niente di confortante, perché tutte le leggi sono state date da un Dio che sbaglia, e che sbaglia per piacere. È davvero uno spettacolo delizioso vedere Strauss che costruisce nelle nuvole come un architetto metafisico. Ma per chi viene eseguito questo spettacolo? Per i nobili e comodi «noi», affinché non si guasti loro l'umore: forse essi sono stati presi dalla paura in

mezzo alle rigide e spietate ruote della macchina del mondo e implorano tremando aiuto dalla loro guida. Perciò Strauss fa scorrere «olio lenitivo», perciò conduce al guinzaglio un Dio che sbaglia per passione, perciò assume il ruolo assolutamente stupefacente di un architetto metafisico. Tutto ciò è fatto da lui, perché quelli hanno paura ed egli stesso ha paura - e proprio qui è il limite del suo coraggio, anche di fronte ai suoi «noi». Egli cioè non osa dir loro onestamente: io vi ho liberati da un Dio che aiuta e commisera, l'«universo» è solo un rigido meccanismo, badate che le sue ruote non vi stritolino! Non osa: quindi deve intervenire la strega, cioè la metafisica. Ma al filisteo perfino una metafisica straussiana è più gradita di quella cristiana, e l'idea di un Dio che sbaglia è più simpatica di quella di un Dio che fa miracoli. Giacché egli stesso, il filisteo, sbaglia, ma non ha mai ancora fatto un miracolo.

Appunto per questo motivo al filisteo è odioso il genio: proprio questo infatti ha con ragione la fama di far miracoli. E sommamente istruttivo è perciò vedere perché, in un unico punto, Strauss si erga una volta ad ardito difensore del genio e in genere della natura aristocratica dello spirito. Perché mai? Per paura, per paura dei socialdemocratici. Egli si richiama ai Bismarck, ai Moltke, «la cui grandezza può tanto meno essere negata, in quanto si manifesta nel campo dei fatti tangibili, esterni. Qui ora anche i più ostinati e stizzosi fra quei compagni si acconcino a guardare un po' in alto, per poter vedere almeno fino al ginocchio le sublimi figure».[34] Vuole forse, illustre maestro, dare ai socialdemocratici un ammaestramento a ricevere calci? La buona volontà di impartire tali insegnamenti esiste infatti dappertutto, ed Ella può già garantire che coloro che riceveranno i calci potranno, con questo procedimento, vedere le sublimi figure «fino al ginocchio». «Anche nel campo dell'arte e della scienza, continua Strauss, non mancheranno mai re costruttori che diano da fare a una massa di carrettieri». Bene - ma se invece saranno i carrettieri a costruire? Accade, signor metafisico, Ella lo sa - allora i re hanno da ridere.

In effetti questa unione di sfrontatezza e di debolezza, di parole temerarie e di vile accomodamento, questo sottile ponderare come e con quali frasi si possa impressionare il filisteo, con quali lo si possa lisciare, questa mancanza di carattere e di forza con l'apparenza della forza e del carattere, questa assenza di saggezza con tutta l'affettazione della superiorità e della maturità di esperienza - tutto questo è ciò che odio in codesto libro. Se immaginassi che dei giovani potessero sopportare, anzi apprezzare un tal libro, rinuncerei con tristezza alle mie speranze per il loro avvenire. Questa professione di fede di un filisteismo misero, senza speranza e veramente spregevole, dovrebbe essere davvero l'espressione di quelle molte migliaia di «noi» di cui Strauss parla, e questi «noi» sarebbero a loro volta i padri della generazione che verrà? Sono premesse raccapriccianti per chiunque volesse portare la generazione futura a ciò che il presente non ha - a una vera cultura tedesca. A chi abbia tale

aspirazione il suolo sembra coperto di cenere, tutti gli astri sembrano oscurati; ogni albero morto, ogni campo devastato gli grida: tutto è sterile e perduto! Qui non ci sarà più una primavera! Egli deve provare l'impressione che provò il giovane Goethe quando scrutò nel triste crepuscolo ateo del *Système de la nature*:^[35] il libro gli apparve così grigio, così cimмерio, così funereo, che fece fatica a sopportarne la presenza, che rabbrivì davanti a esso come davanti a uno spettro.

8

Siamo abbastanza istruiti sul cielo e il coraggio del nuovo credente per poterci porre ora anche l'ultima domanda: come scrive i suoi libri? e di quale specie sono i testi della sua religione?

Per chi può rispondere a questa domanda in modo rigoroso e senza pregiudizi, il fatto che l'oracolo manuale^[36] straussiano del filisteo tedesco sia stato richiesto in sei edizioni diventa il più serio problema, particolarmente quando costui sente poi addirittura che a tale oracolo manuale è stato dato il benvenuto anche nei circoli colti e perfino nelle università tedesche. Gli studenti lo avrebbero salutato come un canone per spiriti forti, e i professori non avrebbero trovato da ridire: qua e là ci si è voluto trovare veramente un *libro di religione per i dotti*. Strauss stesso fa capire che il libro di confessioni non vuole *solo* fornire informazioni per il dotto e la persona colta; ma noi ci atteniamo qui al fatto che esso si rivolge innanzitutto a questi, cioè principalmente ai dotti, per presentare loro lo specchio di una vita quale essi stessi vivono. Giacché questa è l'abilità: il maestro si atteggia come se abbozzasse l'ideale di una nuova concezione del mondo, ed ora la sua lode gli torna indietro ripetuta da ogni bocca, perché ciascuno può pensare di concepire proprio così il mondo e la vita, e che proprio in lui Strauss ha potuto vedere già adempiuto ciò che si attendeva solo dal futuro. Con ciò si spiega in parte anche lo straordinario successo di quel libro. Così, come sta scritto nel libro, viviamo noi, così procediamo noi felici! gli grida in risposta il dotto, e si rallegra che altri se ne rallegrino. Che su singole cose, per esempio su Darwin o sulla pena di morte, egli pensi per caso in modo diverso dal maestro, il dotto lo ritiene piuttosto indifferente, perché si sente ben sicuro di respirare in complesso la sua propria aria, e di udire l'eco della *propria* voce e dei *propri* bisogni. Per penosa che questa unanimità possa essere di fronte a ogni vero amico della cultura tedesca, egli deve tuttavia spiegarsi un tal fatto con inesorabile severità, e non deve neanche astenersi dal rendere pubblica la sua spiegazione.

Noi invero conosciamo tutti la maniera di coltivare le scienze che è

particolare alla nostra epoca, la conosciamo perché la viviamo: e appunto perciò quasi nessuno si pone la questione di cosa mai possa risultare per la cultura da una tale maniera di occuparsi delle scienze, anche presupponendo che esista dappertutto la migliore capacità e la più sincera volontà di operare per la cultura. Nell'essenza dell'uomo scientifico^[37] (prescindendo completamente dalla sua figura attuale) c'è infatti un vero paradosso: egli si comporta come il più orgoglioso fannullone della felicità, come se l'esistenza non fosse una cosa terribile e preoccupante, bensì un saldo possesso, garantito per un tempo eterno. Gli sembra permesso sprecare una vita in problemi, la cui soluzione potrebbe in fondo essere importante solo per colui a cui fosse assicurata un'eternità. All'intorno fissano lo sguardo su di lui, l'erede di poche ore, i più spaventosi precipizi, ogni passo gli dovrebbe ricordare: a che scopo? verso dove? da dove? Ma la sua anima si infiamma davanti al compito di contare gli stami di un fiore o di martellare le pietre per strada, ed egli getta in questo lavoro l'intero, pieno peso della sua partecipazione, del suo piacere, della sua forza e del suo desiderio. Ora questo paradosso, cioè l'uomo di scienza, è stato preso recentemente in Germania da una frenesia, come se la scienza fosse una fabbrica e ogni perdita di minuti comportasse una punizione. Oggi egli lavora tanto duramente quanto il quarto stato, lo stato degli schiavi, e il suo studio non è più un'occupazione, bensì una necessità; egli non guarda né a destra né a sinistra, e va attraverso tutte le faccende e così anche attraverso tutte le cose serie che la vita reca in grembo, con quella mezza attenzione o con quel ripugnante bisogno di riposo che è proprio dell'operaio esaurito.

Questo è ora il suo atteggiamento anche verso la cultura. Egli si comporta come se la vita fosse per lui soltanto *otium*, ma *sine dignitate*: e nemmeno in sogno getta via il suo giogo, come uno schiavo che anche quando è libero sogna la sua miseria, la sua fretta e le sue bastonate. I nostri dotti si distinguono appena, e comunque non a loro favore, dagli agricoltori che vogliono accrescere una piccola proprietà ereditaria e si adoprano alacremenente da mattina a sera a coltivare il campo, a condurre l'aratro e a incitare i buoi. Ora Pascal ritiene in genere che gli uomini si dedichino così assiduamente ai loro affari e alle loro scienze solo per sfuggire in tal modo ai problemi più importanti che ogni solitudine, ogni vero ozio imporrebbe loro, ossia a quei problemi circa lo scopo, il donde e il verso dove. Stranamente, ai nostri dotti non viene in mente neanche il problema più immediato: a che cosa serva il loro lavoro, la loro frenesia, la loro dolorosa agitazione. Non forse a guadagnare il pane o a procacciare cariche? No, veramente no. Tuttavia vi date da fare alla maniera di coloro che stentano e che abbisognano di pane, anzi strappate i cibi dalla tavola della scienza con un'avidità e senza nessuna scelta, come se foste per morir di fame. Ma se voi, come uomini scientifici, vi comportate con la scienza allo stesso modo degli operai con i compiti che il loro stato di bisogno e le necessità della vita pongono loro, che accadrà allora a una cultura che è

condannata ad aspettare l'ora della sua nascita e della sua liberazione proprio al cospetto di una scientificità simile, così concitata e senza fiato, che corre, anzi si dibatte di qua e di là? Per la cultura infatti nessuno ha tempo - e tuttavia, a che giova *mai* la scienza, se non ha tempo per la cultura? Dunque rispondeteci almeno su questo punto: da dove viene, dove va e a che scopo tende la scienza, se non deve condurre alla cultura? Ebbene, allora forse condurrà alla barbarie! E in questa direzione vedremmo già spaventosamente avanzata la classe dei dotti, se potessimo davvero immaginare che libri tanto superficiali come quello di Strauss soddisfacessero al suo odierno grado di cultura. Giacché proprio in esso riscontriamo quel ripugnante bisogno di riposo e quel compromesso occasionale - che ascolta distrattamente - con la filosofia e la cultura, e in genere con ogni serietà dell'esistenza. Vengono in mente le riunioni sociali delle classi dotte, le quali, allorché il discorso specialistico si tace, forniscono testimonianza solo di stanchezza, di desiderio di distrazione a ogni costo, di una memoria smembrata e di un'esperienza di vita sconnessa. Quando sentiamo parlare Strauss sulle questioni della vita, sia sui problemi del matrimonio che sulla guerra o la pena di morte, egli ci spaventa per la mancanza di ogni vera esperienza, di ogni originale approfondimento degli uomini: tutti i giudizi sono così librescamente uniformi, anzi in fondo addirittura giornalisticamente uniformi; le reminiscenze letterarie occupano il posto delle idee e conoscenze reali, un'affettata moderazione e saccenteria nel modo di esprimersi deve indennizzarci della mancanza di saggezza e di maturità del pensiero. Come esattamente tutto ciò corrisponde allo spirito delle conclamate cattedre della scienza tedesca nelle grandi città! Con quale simpatia questo spirito deve parlare a quello spirito! Proprio in quei luoghi infatti si è per lo più smarrita la cultura, proprio in essi è stato reso impossibile perfino il germogliare di una nuova cultura; tanto è il rumore con cui da un lato si vanno apprestando le scienze coltivate, quanta è la gregarietà con cui d'altro lato le discipline più popolari vengono prese d'assalto a spese di quelle più importanti. Con quale lanterna bisognerebbe cercare qui uomini che fossero capaci di un approfondimento intimo e di una pura dedizione al genio, e che avessero abbastanza coraggio e forza per evocare demoni che sono fuggiti dalla nostra epoca? Osservando esternamente, si trova certo in quei luoghi tutta la pompa della cultura; essi somigliano con i loro imponenti apparati agli arsenali con i loro enormi cannoni e ordigni di guerra: vediamo preparativi e un'alacre attività, come se il cielo dovesse essere espugnato e la verità estratta dal pozzo più profondo; e tuttavia in guerra le macchine più grandi sono quelle che si adoperano con maggior difficoltà. E così la vera cultura lascia da parte, nella sua lotta, quei luoghi, presentando col migliore istinto che ivi non c'è per essa nulla da sperare e c'è molto da temere. Giacché l'unica forma di cultura di cui amino occuparsi gli occhi accesi e gli ottusi organi di pensiero della classe dei

lavoratori dotti è appunto quella *cultura filistea* di cui Strauss ha annunziato il vangelo.

Se consideriamo per un momento i principali motivi di quella simpatia che congiunge la classe dei lavoratori dotti e la cultura filistea, troviamo anche la strada che conduce allo *scrittore* Strauss - riconosciuto come classico - e quindi al nostro ultimo tema principale. Quella cultura ha in primo luogo sulla faccia l'espressione della contentezza e vuole che non cambi nulla di essenziale nel presente stato della «culturalità» tedesca; soprattutto essa è seriamente convinta dell'eccezionalità di tutte le istituzioni educative tedesche, specialmente dei licei e delle università; non cessa di raccomandarli agli stranieri, e non dubita un momento che si sia diventati mediante ciò il popolo più colto e capace di giudicare del mondo. La cultura filistea crede in sé e perciò anche nei metodi e mezzi che sono a sua disposizione. In secondo luogo peraltro è in mano al dotto che essa pone il supremo giudizio su tutte le questioni di cultura e di gusto, e considera se stessa come il compendio sempre crescente delle opinioni dotte sull'arte, la letteratura e la filosofia; la sua preoccupazione è quella di costringere il dotto a enunciare le sue opinioni, e di somministrare poi queste ultime mescolate, diluite o sistematizzate al popolo tedesco come bevanda terapeutica. Ciò che cresce al di fuori di questi circoli viene dubbiosamente e superficialmente ascoltato o non ascoltato, notato o non notato, finché da ultimo una voce, non importa di chi, purché porti in sé in modo veramente rigoroso il carattere specifico del dotto, non si faccia sentire da quei templi, in cui albergherebbe la tradizionale infallibilità del gusto: e da allora in poi la pubblica opinione ha un'opinione in più e ripete con eco centuplicata la voce di quel singolo. Ma in realtà l'infallibilità estetica che albergherebbe in questi luoghi e tra quegli individui è molto dubbia, così dubbia che si può essere convinti del cattivo gusto, dell'assenza di pensiero e della rozzezza estetica di un dotto, fintantoché egli non abbia dimostrato il contrario. E solo pochi potranno dimostrare il contrario. Giacché quanti mai potranno, dopo aver preso parte all'affannosa e concitata corsa della scienza attuale, conservare in genere lo sguardo coraggioso e calmo dell'uomo di cultura che lotta, se mai lo si è posseduto, quello sguardo che condanna questa stessa corsa come un elemento che rende barbari? Perciò questi pochi dovranno per l'avvenire vivere in una contraddizione: cosa potranno infatti concludere contro una fede uniforme di innumerevoli, che tutti quanti hanno fatto dell'opinione pubblica la loro patrona, e che si sostengono e si appoggiano a vicenda in questa fede? A che cosa serve mai che un individuo di quel genere si dichiari contro Strauss, dato che invece i molti si sono decisi a suo favore, e che la massa da loro guidata ha imparato a chiedere sei volte di seguito la bevanda filistea saporifera del maestro?

Se con ciò abbiamo ammesso senz'altro che il libro di confessioni straussiano ha vinto presso l'opinione pubblica, e che a esso, come

vincitore, è stato dato il benvenuto, il suo autore può forse richiamare la nostra attenzione sul fatto che i vari giudizi espressi sul suo libro nei giornali hanno un carattere per niente unanime e meno che mai incondizionatamente favorevole, e che egli stesso ha dovuto protestare in un epilogo contro il tono a volte estremamente ostile e la maniera fin troppo sfacciata e provocante di alcuni tra questi campioni giornalistici. Come ci può essere, egli ci griderà, un'opinione pubblica sul mio libro, se nondimeno ogni giornalista può considerarmi come proscritto e maltrattarmi a suo piacimento? Questa contraddizione può essere facilmente eliminata, non appena si distinguano nel libro di Strauss due lati, uno teologico e uno letterario: solo con il secondo quel libro tocca la cultura tedesca. Per il suo colorito teologico, esso si trova al di fuori della nostra cultura tedesca e suscita le antipatie dei diversi partiti teologici, anzi in fondo di ogni Tedesco, in quanto quest'ultimo è per natura un settario teologico e inventa la sua curiosa fede privata solo per poter dissentire da ogni altra fede. Ma provate a sentire tutti questi settari teologici parlare di Strauss, non appena si debba parlare dello *scrittore* Strauss; subito si spegne il chiasso delle dissonanze teologiche, e all'unisono risuona come dalla bocca di una sola comunità la dichiarazione: egli rimane tuttavia uno *scrittore classico*! Ognuno, anche il più accanito ortodosso, dice in faccia allo scrittore le cose più lusinghiere, foss'anche solo una parola sulla sua quasi lessinghiana dialettica o sulla finezza, bellezza e validità delle sue vedute estetiche. Come libro, così sembra, il prodotto di Strauss corrisponde addirittura all'ideale di un libro. Benché abbiano parlato a voce altissima, gli avversari teologici sono in questo caso soltanto un piccolo frammento del grande pubblico. E anche nei loro riguardi Strauss ha ragione quando dice: «Di contro alle migliaia di miei lettori, quel paio di dozzine di miei pubblici biasimatori sono una sparuta minoranza, ed essi potranno difficilmente dimostrare di essere assolutamente i fedeli interpreti dei primi. Se in una cosa come questa per lo più quelli che non erano d'accordo hanno preso la parola e quelli che erano d'accordo si sono accontentati di un tacito consenso, ciò è nella natura delle circostanze, che noi tutti ben conosciamo». Dunque prescindendo dallo scandalo della professione di fede teologica che Strauss può aver qua e là provocato, sullo *scrittore* Strauss regna, anche fra avversari fanatici a cui la sua voce suona come la voce della bestia dall'abisso, unanimità. E perciò il trattamento che Strauss ha ricevuto da parte dei salariati letterari dei partiti teologici non prova niente contro la nostra tesi che la cultura filistea ha celebrato in questo libro un trionfo.

È da concedere che il filisteo colto è in media un po' meno franco di Strauss, o almeno che nelle manifestazioni pubbliche si frena di più: ma tanto più edificante riesce a tale filisteo questa franchezza in un altro. A casa e fra i suoi pari applaude anzi rumorosamente, e solo non ama riconoscere per iscritto quanto tutto ciò sia detto da Strauss secondo il suo

cuore. Giacché un po' vile il nostro filisteo colto lo è, come già sappiamo, anche nelle simpatie più forti: e proprio il fatto che Strauss sia di un grado meno vile fa di lui il capo, pur essendovi d'altra parte anche per il *suo* coraggio un limite molto preciso. Se Strauss oltrepassasse *questo*, come per esempio fa Schopenhauer quasi in ogni frase, allora non marcerebbe più in testa ai filistei come un caporione,^[38] e si correrebbe via da lui tanto in fretta quanto ora si corre dietro a lui. Chi volesse chiamare questa misura, se non saggia, in ogni caso accorta e questa *mediocritas* di coraggio una virtù aristotelica, sarebbe certo in errore: giacché quel coraggio non è intermedio fra due difetti, bensì fra una virtù e un difetto - e in questo mezzo, fra virtù e difetto, si trovano *tutte* le qualità del filisteo.

9

«Egli rimane tuttavia uno scrittore classico!». Ora vedremo.

Adesso sarebbe forse consentito parlare subito di Strauss stilista e artista della lingua, ma consideriamo prima se egli è in grado di costruire come scrittore la sua casa, e se intende veramente l'architettura del libro. Si determinerà se di conseguenza egli è un costruttore di libri ordinato, giudizioso ed esercitato; e se dovessimo rispondere con un no, gli rimarrebbe pur sempre, come ultimo rifugio della sua fama, la pretesa di essere un «prosatore classico». Quest'ultima capacità senza la prima non basterebbe comunque a innalzarlo al rango degli scrittori classici, ma tutt'al più a quello degli improvvisatori classici e dei virtuosi dello stile, che però, malgrado ogni abilità di espressione, mostrano nel complesso e nell'impianto vero e proprio della costruzione la mano goffa e l'occhio impacciato dell'acciarpone. Vogliamo sapere dunque se Strauss ha la forza artistica di porre un tutto, *totum ponere*.

Di solito già dal primo abbozzo scritto^[39] si può vedere se un autore ha visto un tutto e se ha trovato l'andamento generale e le misure giuste in conformità con questa intuizione. Se questo importantissimo compito è assolto e l'edificio stesso innalzato in felici proporzioni, resta ancora parecchio da fare: molti piccoli errori sono da correggere, molte lacune da colmare, qua e là è finora bastato un assito provvisorio o un falso soffitto, dappertutto ci sono polvere e calcinacci, e dovunque si guardi si scorgono le tracce delle difficoltà e del lavoro; la casa nell'insieme è ancora inabitabile e inospitale; tutte le pareti sono nude e il vento fischia per le finestre aperte. Ma se questo lavoro ancora necessario, grande e faticoso, sia stato da Strauss fatto, è qualcosa che non c'interessa affatto finché vogliamo sapere se egli ha costruito l'edificio stesso in buone proporzioni e complessivamente come un tutto. Il contrario di questo, lo si sa, è il

comporre un libro con frammenti, com'è abitudine dei dotti. Essi contano sul fatto che questi pezzi hanno fra loro un nesso, e scambiano così il nesso logico con il nesso artistico. Logico comunque il rapporto fra le quattro domande, che designano le parti del libro di Strauss, non è: «Siamo ancora cristiani? Abbiamo ancora una religione? Come concepiamo il mondo? Come ordiniamo la nostra vita?», e non lo è per questo, che la terza questione non ha niente a che fare con la seconda, la quarta niente a che fare con la terza, e tutt'e tre niente a che fare con la prima. Per esempio il naturalista che solleva la terza questione mostra il suo immacolato senso della verità proprio nel passare in silenzio oltre la seconda. E che i temi della quarta parte: matrimonio, repubblica, pena di morte, siano solo confusi e oscurati dalla mescolanza con le teorie darwinistiche della terza parte, è qualcosa che Strauss stesso sembra comprendere, se in effetti non fa nessun altro riferimento a tali teorie. Ma la questione: siamo ancora cristiani? compromette subito la libertà di trattazione filosofica, colorandola in maniera spiacevole di teologia; inoltre egli ha al riguardo completamente dimenticato che la maggior parte dell'umanità è ancor oggi buddhista e non cristiana. Come si può, con l'espressione «vecchia fede», pensare senz'altro al cristianesimo? Se con ciò risulta che Strauss non ha mai cessato di essere teologo cristiano, e perciò non ha mai imparato a diventare filosofo, egli ci sorprende poi di nuovo per il fatto che non è capace di distinguere tra fede e sapere, e nomina continuamente d'un fiato la sua cosiddetta «nuova fede» e la scienza moderna.

O fede nuova sarebbe solo un adattamento ironico all'uso linguistico? Così sembrerebbe quasi, se osserviamo come egli scambi qua e là ingenuamente le due espressioni, ossia la nuova fede con la scienza moderna, per esempio a p. 11, dove egli chiede da che parte, da quella della vecchia fede o da quella della scienza moderna, «siano maggiori le oscurità e insufficienze non evitabili nelle cose umane». Inoltre egli vuole, secondo lo schema dell'introduzione, fornire le prove su cui si sostiene la concezione moderna del mondo: ma tutte queste prove le prende a prestito dalla scienza e si comporta anche qui sempre come uno che sa, non come uno che crede.

In fondo dunque la nuova religione non è una nuova fede, ma fa tutt'uno con la scienza moderna, e come tale quindi non è affatto una religione. Se nondimeno Strauss sostiene di avere una religione, i motivi per ciò si troveranno al di fuori della scienza moderna. Solo una minima parte del libro di Strauss, cioè in generale poche pagine sparse, concerne ciò che Strauss potrebbe a ragione chiamare una fede: ossia il sentimento per quel tutto, per cui Strauss reclama la stessa pietà che l'uomo pio di vecchio stile ha per il suo Dio. Se non altro in queste pagine le cose non procedono affatto scientificamente; se almeno procedessero un po' più energicamente, più naturalmente e duramente, e soprattutto si potesse pensare di più a un credente! Ciò che colpisce maggiormente è proprio il

vedere con quali artificiosi procedimenti il nostro autore giunga infine al sentimento di avere in genere ancora una fede e una religione: con punzecchiature e battiture, come abbiamo visto. Come se ne va povera e gracile, questa fede stimolata: rabbriviamo a vederla.

Se Strauss ha promesso nello schema dell'introduzione di istituire un confronto, per vedere se questa nuova fede renda anche gli stessi servizi che la fede di vecchio stile rendeva ai vecchi credenti, alla fine egli stesso sente di aver promesso troppo. Giacché quest'ultima questione circa gli stessi servizi, circa il meglio e il peggio, viene da ultimo sbrigata in linea del tutto secondaria da lui, e con timorosa fretta, in un paio di pagine (pp. 366 sgg.); una volta egli ricorre addirittura alla scappatoia: «per chi qui non sa aiutarsi da sé non c'è in genere niente da fare, egli non è ancora maturo per il nostro punto di vista» (p. 366). Con quale veemenza di convinzione l'antico Stoico credeva invece al tutto e alla razionalità del tutto! E in quale luce appare, considerata così, la pretesa di originalità che Strauss accampa per la sua fede? Ma, come si è detto, nuova o vecchia, originale o imitata, ciò potrebbe essere indifferente, purché essa fosse energica, sana e naturale. Strauss stesso pianta in asso non appena gli è possibile questa fede distillata e di emergenza, per indennizzare noi e se stesso col suo sapere, e per presentare con più tranquilla coscienza ai suoi «noi» le cognizioni di scienza naturale apprese di fresco. Tanto è timido quando parla della fede, tanto rotonda e piena diventa la sua bocca quando viene citato il più grande benefattore della nuovissima umanità, Darwin: allora egli esige fede non solo per il nuovo Messia, ma anche per sé, il nuovo apostolo; per esempio quando una volta, nel mezzo del più intricato tema di scienza naturale, proclama con fierezza veramente antica: «mi si dirà che parlo qui di cose che non capisco. Bene, ma verranno altri che le capiranno e che capiranno anche me».[40] Onde sembra quasi che i famosi «noi» debbano essere obbligati non solo a credere nel tutto, ma anche a credere nel naturalista Strauss; in questo caso desidereremmo solo che per trasformare in sentimento quest'ultima fede non fossero necessari procedimenti così penosi e crudeli come riguardo alla prima. O basta forse addirittura che venga qui pizzicottato e punto l'oggetto della fede e non il credente, per portare i credenti a quella «reazione religiosa» che è il segno della «nuova fede»? Quale merito ci acquisteremmo allora riguardo alla religiosità di quei «noi»!

Altrimenti infatti c'è quasi da temere che gli uomini moderni andranno avanti senza preoccuparsi particolarmente di quell'ingrediente della fede che è l'apostolo, come in realtà sono andati avanti finora senza il principio della razionalità del tutto. Tutte le moderne indagini naturali e storiche non hanno niente a che fare con la fede nel tutto di Strauss, e che il filisteo moderno non abbia bisogno di questa fede, lo mostra la descrizione che Strauss fa della sua vita nella parte «come ordiniamo la nostra vita?». Egli ha dunque ragione di dubitare che la «carrozza» alla quale i suoi «pregiati

lettori si son dovuti affidare, non risponda a tutte le esigenze». Essa non vi risponde di certo, poiché l'uomo moderno va avanti più velocemente se non prende posto in questa carrozza di Strauss - o meglio, è andato avanti più velocemente, molto prima che questa carrozza di Strauss esistesse. Ma se fosse vero che la «non trascurabile minoranza», di cui e nel cui nome Strauss parla, «dà grande importanza alla coerenza», essa dovrebbe essere tanto poco contenta del costruttore di carrozza Strauss quanto noi lo siamo del logico.

Ma abbandoniamo pure il logico: forse tutto il libro, considerato artisticamente, ha una forma ben trovata e corrisponde alle leggi della bellezza, pur non corrispondendo a un ben elaborato schema di pensiero. E solo ora arriviamo alla questione se Strauss sia un buono scrittore, dopo che abbiamo visto che egli non si è comportato da dotto scientifico, in possesso di un ordine e di un sistema rigorosi.

Forse egli si è posto come compito solo questo, non tanto di allontanare con la paura dalla «vecchia fede», quanto di allettare con un quadro grazioso e colorito di una vita ambientata nella nuova concezione del mondo. Se egli pensò ai dotti e alle persone colte come ai suoi lettori più vicini, doveva ben sapere per esperienza che con l'artiglieria pesante delle dimostrazioni scientifiche questi possono sì essere spazzati via, ma mai essere costretti alla resa, e che tanto più presto invece proprio costoro soccomberanno alle arti di seduzione in vesti succinte. «Vestito succintamente», e «con intenzione», Strauss lo dice peraltro del suo stesso libro; «succintamente vestito» lo considerano e lo descrivono i suoi pubblici panegiristi, uno dei quali per esempio, uno qualunque, parafrasa questi sentimenti nel modo seguente: «Il discorso procede con leggiadro equilibrio, usando come per giuoco dell'arte del dimostrare là dove si volge criticamente contro l'antico, e altrettanto là dove apparecchia seducentemente quanto viene offerto di nuovo e lo presenta sia al gusto senza pretese che a quello raffinato. Delicatamente pensato è l'ordinamento di una materia così varia ed eterogenea, dove bisognava toccare di tutto e non svolgere nulla per esteso; specialmente le transizioni con cui si passa da una materia all'altra sono disposte con molta arte, se non si vuole forse ammirare ancora di più l'abilità con cui le cose incommode sono spinte da parte o taciute». I sensi di tali panegiristi sono, come risulta anche qui, non proprio fini riguardo a ciò di cui uno come autore è capace, ma tanto più fini per ciò che uno vuole. Ma che cosa Strauss voglia, ce lo rivela nel modo più chiaro la sua enfatica e non del tutto ingenua raccomandazione delle Grazie di Voltaire, al cui servizio appunto egli poté imparare quelle arti «dalle vesti succinte» di cui il suo panegirista parla - nel caso cioè in cui la virtù si possa insegnare, e un accademico possa mai diventare un ballerino.

Chi non ha i suoi dubbi su ciò, quando per esempio legge il seguente

brano di Strauss su Voltaire (p. 219, *Voltaire*): «veramente Voltaire non è originale come filosofo, egli è nell'essenziale un elaboratore delle indagini inglesi: in ciò però si dimostra sempre libero padrone della materia, che sa mostrare con incomparabile abilità da tutti i lati e sa mettere in tutte le luci possibili; in tal modo, senza essere rigorosamente metodico, egli sa soddisfare anche le esigenze della solidità»? Tutti i tratti negativi corrispondono: nessuno sosterrà che Strauss sia originale come filosofo, o che sia rigorosamente metodico, ma la questione è se noi lasciamo passare anche lui come «libero padrone della materia», e se gli concediamo l'«incomparabile abilità». La confessione che allo scritto fu data «con intenzione una veste succinta» lascia indovinare che a un'incomparabile abilità esso almeno mirava.

Il sogno del nostro architetto è stato di innalzare non un tempio, non un edificio di abitazione, bensì una casa di campagna in mezzo a tutte le arti di giardinaggio. Anzi sembra quasi che perfino quel misterioso sentimento verso il tutto sia stato principalmente calcolato come effetto estetico, per così dire come una prospettiva su un elemento irrazionale, per esempio sul mare dal punto di vista della più leggiadra e razionale terrazza. Il cammino attraverso i primi capitoli, cioè attraverso le catacombe teologiche col loro buio e la loro capricciosa e barocca ornamentazione, era stato anch'esso solo un mezzo estetico per far risaltare come contrasto la pulizia, la chiarezza e la razionalità della parte col titolo: «come concepiamo il mondo?»: giacché, subito dopo quel cammino nella foschia e lo sguardo nella lontananza irrazionale, entriamo in una sala illuminata dall'alto; essa ci riceve sobria e chiara, con carte astronomiche e figure matematiche alle pareti, piena di apparecchi scientifici, con scheletri negli armadi, scimmie impagliate e preparati anatomici. Ma di qua ci addentriamo, ora davvero felici, in tutte le comodità dei nostri abitanti della casa di campagna; li troviamo presso le loro mogli e i loro figli, fra i loro giornali e i loro quotidiani discorsi politici, li sentiamo parlare per un po' sul matrimonio e sul suffragio universale, sulla pena di morte e sugli scioperi degli operai, e non ci sembra possibile recitare con maggiore rapidità il rosario delle opinioni pubbliche. Alla fine dobbiamo ancora venir convinti del gusto classico di coloro che abitano qui: una breve sosta nella biblioteca e nella camera di musica ci dà l'atteso schiarimento. Negli scaffali ci sono i libri migliori e sui leggi i pezzi musicali più celebri; ci si suona addirittura qualcosa, e se dovesse essere musica di Haydn, Haydn in ogni caso non ha colpa del fatto che essa risuoni come una musica casalinga di Riehl. Il padrone di casa ha intanto avuto modo di dichiararsi completamente d'accordo con Lessing e anche con Goethe, ma solo fino alla seconda parte del *Faust*. Infine il proprietario della casa di campagna loda se stesso e dice che per chi non si trovasse bene a casa sua non ci sarebbe niente da fare, che costui non sarebbe maturo per il suo punto di vista; dopo di ciò ci offre ancora la sua carrozza, però con la cortese

limitazione che egli non vuole affermare che essa risponda a tutte le esigenze; anche le pietre sulle sue strade sono state messe di fresco e noi saremo malamente sballottati. Quindi il nostro dio epicureo dei giardini si accomiata con l'incomparabile abilità che ha saputo elogiare in Voltaire.

Chi potrebbe ancora dubitare di questa incomparabile abilità? Il libero padrone della materia è riconosciuto, l'artista di giardinaggio in vesti succinte è rivelato; e sempre sentiamo la voce del classico: ma come scrittore non voglio essere un filisteo, non voglio, non voglio! Ma solo Voltaire, il Voltaire tedesco! o tutt'al più il Lessing francese!

Riveliamo un segreto: il nostro maestro non sempre sa chi preferisce essere, se Voltaire o Lessing, ma a nessun costo vuol essere un filisteo, e possibilmente preferirebbe essere tutti e due, Lessing e Voltaire - affinché si compia ciò che sta scritto: «non aveva un carattere, e quando voleva averne uno doveva sempre prima assumerlo».

10

Se abbiamo ben capito l'uomo di fede Strauss, si tratta di un vero filisteo dall'anima ristretta e inaridita, e dai bisogni dotti e prosaici; e tuttavia nessuno più dello scrittore David Strauss sarebbe sdegnato di essere detto un filisteo. Per lui andrebbe già bene se lo si chiamasse petulante, temerario, cattivo, audace; ma la sua felicità più grande sarebbe di essere paragonato a Lessing o a Voltaire, poiché costoro certamente non furono filistei. Nella ricerca di questa felicità spesso egli esita, incerto se debba gareggiare col valoroso impeto dialettico di Lessing, o se gli si adatti meglio un atteggiamento di vecchio faunESCO e di spirito libero alla maniera di Voltaire. Sedendosi a scrivere atteggia sempre il suo volto come se volesse farsi fare un ritratto, mostra cioè ora una faccia lessinghiana, ora una faccia voltairiana. A leggere il suo elogio dell'esposizione voltairiana (p. 217, Voltaire), egli sembra chiedere energicamente alla coscienza del presente perché non sappia già da gran tempo che cosa possiede nel Voltaire moderno: «i suoi pregi,» dice «sono dappertutto gli stessi: semplice naturalezza, trasparente chiarezza, viva mobilità, piacevole grazia. Calore e vigore non mancano dove occorrono; l'avversione all'ampollosità e all'affettazione veniva dall'intima natura di Voltaire; come d'altra parte, quando a volte la petulanza o le passioni abbassavano la sua espressione sino alla volgarità, la colpa non era dello stilista ma dell'uomo che era in lui». Sembra dunque che Strauss sappia molto bene che cosa voglia dire la semplicità dello stile: essa è sempre stata la caratteristica del genio, che solo ha il privilegio di esprimersi con semplicità, naturalezza e ingenuità. Il fatto che un autore scelga una maniera semplice non tradisce dunque

l'ambizione più volgare: sebbene infatti molti si accorgano come un autore simile vorrebbe essere considerato, tuttavia molti sono anche così compiacenti da considerarlo proprio a questo modo. Ma l'autore geniale non si rivela soltanto nella semplicità e determinatezza dell'espressione: il suo eccesso di forza giuoca con i suoi contenuti, anche quando questi sono pericolosi e difficili. Nessuno va con passo fermo per una via sconosciuta e interrotta da mille precipizi: ma il genio corre agile e con salti temerari o eleganti per un tale sentiero, schernendo un'accurata e timorosa precauzione dei passi.[41]

Che i problemi a cui Strauss passa davanti correndo siano seri e paurosi, e che come tali siano stati trattati dai savi di tutti i millenni, anche Strauss lo sa, e ciò nonostante designa il suo libro come un libro *di vesti succinte*.^[42] Di tutte queste paure, della tenebrosa serietà della meditazione in cui di solito si cade spontaneamente di fronte alle questioni sul valore dell'esistenza e sui doveri dell'uomo, ora non si ha più nessun sentore, quando il geniale maestro ci passa davanti volteggiando, «vestito succintamente e con intenzione», perfino più succintamente dei suo Rousseau, di cui sa narrarci che si scopriva di sotto e si drappeggiava in alto,^[43] mentre Goethe si sarebbe drappeggiato in basso e scoperto in alto. I genii veramente ingenui, sembra, non si drappeggiano affatto, e forse l'espressione «vestito succintamente» è in genere solo un eufemismo per nudo. Della dea Verità asseriscono infatti i pochi che l'hanno vista che essa era nuda: e forse agli occhi di coloro che non l'hanno vista, ma che credono a quei pochi, la nudità o scarsità di vesti è già una prova, o almeno un indizio di verità. Già il sospetto va qui a vantaggio dell'ambizione dell'autore: qualcuno vede qualcosa di nudo - «e se fosse la verità?» si dice, e assume un'espressione più solenne di quella che gli è altre volte abituale. Ma con ciò l'autore ha guadagnato già molto, se costringe i suoi lettori a vederlo in figura più solenne di un qualsiasi autore più consistentemente vestito. È la via per diventare un giorno un «classico»: e Strauss stesso ci racconta «che gli si è fatto il non richiesto onore di considerarlo una specie di prosatore classico», e che quindi è giunto al termine della sua via. Il genio Strauss si aggira per le strade nell'abbigliamento delle dee succintamente coperte come «classico», e il filisteo Strauss deve a ogni costo, per servirci di un'espressione originale di questo genio, «esser decretato come decaduto» oppure «essere buttato fuori per mai più ritornare».

Ma, ahimè, il filisteo ritorna, e ritorna spesso, a dispetto di tutti i decreti di decadimento e di ogni espulsione! Ahimè, il volto, costretto ad assumere i tratti voltairiani e lessinghiani,^[44] ogni tanto ritorna con un guizzo alle sue vecchie e oneste forme originali! Ahimè, la maschera del genio cade troppo spesso, e mai lo sguardo del maestro fu più cupo, mai i suoi movimenti furono più rigidi di quando ebbe appunto tentato di imitare nel salto il balzo del genio e di guardare con lo sguardo infuocato

del genio. Proprio per il fatto che si abbiglia così succintamente nella nostra zona fredda, egli si espone al pericolo di raffreddarsi più spesso e più gravemente di un altro; che di tutto ciò poi anche gli altri si accorgano, può essere veramente penoso, ma se mai egli vuol trovar guarigione, bisogna anche che gli sia fatta pubblicamente la seguente diagnosi: c'era uno Strauss, uno studioso di valore, austero e rigidamente vestito, che ci era altrettanto simpatico di chiunque in Germania serva la verità con serietà ed energia, e sappia esercitare un dominio entro i propri confini; colui che oggi è famoso nella pubblica opinione come David Strauss, è diventato un altro: può darsi che siano stati i teologi a far sì che egli diventasse quest'altro; basta, il suo giuoco di oggi con la maschera del genio ci è tanto odioso o ridicolo, quanto la sua precedente serietà ci costringeva alla serietà e alla simpatia. Se egli ci dichiara di recente:[45] «sarebbe anche ingratitudine verso il mio genio protettore, se non mi allietassi del fatto che, oltre al dono della critica spietatamente dissolvente, mi è stata data insieme l'innocua gioia della raffigurazione artistica», potrà sorprenderlo il fatto che ci siano, nonostante questa testimonianza su se stesso, uomini che affermano il contrario; da un lato, che egli non ha mai avuto il dono della raffigurazione artistica, e dall'altro, che la gioia da lui detta «innocua» è tutt'altro che innocua, in quanto ha minato a poco a poco e infine ha distrutto una natura di studioso e di critico in fondo robusta e ben piantata, cioè il vero genio protettore di Strauss. In un accesso di illimitata sincerità, lo stesso Strauss aggiunge invero di aver sempre «sentito in sé un Merck[[46] che gli gridava: tale roba non la devi più fare, quella la possono fare anche gli altri!]].[47] Tale era la voce del vero genio straussiano: questa stessa gli dice anche se valga molto o poco il suo nuovissimo testamento del filisteo moderno dalle vesti ingenuamente succinte. Ma questo possono farlo anche gli altri! E molti lo potrebbero far meglio! E coloro che lo potrebbero fare nel modo migliore, spiriti più dotati e ricchi di Strauss, farebbero sempre e solo - roba.

Credo che si sia ben compreso quanto io stimi lo scrittore Strauss: cioè come un attore che fa la parte del genio ingenuo e del classico. Benché Lichtenberg dica: «Lo stile semplice è da raccomandare già solo per il fatto che nessun uomo proba arzigogola e sottilizza nelle sue espressioni»,[48] non per questo la maniera semplice è già una prova di probità letteraria. Io desidererei che lo scrittore Strauss fosse più sincero, allora scriverebbe meglio e sarebbe meno celebre. Oppure — se vuole assolutamente essere un attore - desidererei che fosse un buon attore e imitasse meglio il genio ingenuo e il classico, nello scrivere in modo classico e geniale. Resta cioè da dire che Strauss è un cattivo attore e uno stilista che non vale nulla.

Il biasimo di essere un pessimo scrittore si attenua comunque per il fatto che in Germania è molto difficile diventare uno scrittore discreto e passabile, e straordinariamente improbabile diventare uno scrittore buono. Manca qui il terreno naturale, ossia la valutazione, il trattamento e l'elaborazione del discorso parlato. Dato che in tutte le pubbliche manifestazioni quest' ultimo non è ancora giunto a uno stile nazionale, come già risulta dai termini conversazione da salotto, predica, discorso parlamentare, anzi non è giunto ancora neppure al bisogno di uno stile in genere, e dato che tutti quelli che parlano in Germania non sono andati al di là del più ingenuo sperimentalismo in fatto di lingua, in tal caso lo scrittore non ha nessuna norma unitaria e ha un certo diritto di misurarsi per conto proprio con la lingua: il che poi, nelle sue conseguenze, è destinato a produrre quella dilapidazione senza limiti della lingua tedesca dell'«epoca d'oggi», che è stata descritta nel modo più energico da Schopenhauer. «Se continua così,» egli dice una volta «nell'anno 1900 non si intenderanno più rettamente i classici tedeschi, in quanto non si conoscerà più nessun'altra lingua se non il gergo canagliesco della nobile "epoca d'oggi" - il cui carattere fondamentale è l'impotenza». Ed effettivamente già ora giudici linguistici e grammatici tedeschi fanno valere nelle riviste più nuove l'opinione secondo cui i nostri classici non potrebbero essere ormai esemplari per il nostro stile, perché hanno una grande quantità di parole, espressioni e costruzioni sintattiche, che per noi sono andate perdute:[49] per questa ragione potrebbe essere conveniente raccogliere le destrezze linguistiche nell'uso dei termini e delle frasi dalle celebrità letterarie di oggi e raccomandarne l'imitazione, cosa che per esempio è anche accaduta realmente nel conciso e vergognoso dizionario tascabile di Sanders. Qui quel ripugnante mostro di stile che è Gutzkow[50] appare come un classico: e in genere dobbiamo, come sembra, abituarci a una schiera del tutto nuova e sorprendente di classici, fra cui il primo o almeno uno dei primi è David Strauss, lo stesso che non possiamo definire se non come l'abbiamo definito, cioè come uno stilista buono a nulla.

Sommamente caratteristico di quella pseudocultura del filisteo colto è poi il modo in cui costui giunge al concetto di classico e di scrittore esemplare - lui che mostra la sua forza solo nel rifiutare un vero stile di cultura, artisticamente rigoroso, e che con la perseveranza nel rifiutare giunge a una uniformità di espressioni che quasi assomiglia a sua volta a un'unità di stile. Come è mai possibile che, nonostante l'illimitato sperimentalismo linguistico che a ciascuno si consente, singoli autori trovino tuttavia un tono generalmente piacevole? Che cosa in realtà piace così generalmente? Innanzitutto una qualità negativa: la mancanza di ogni cosa urtante, - *ma urtante è tutto ciò che è veramente produttivo.* - La preminenza difatti, in tutto ciò che il Tedesco legge oggi ogni giorno, sta senza dubbio dalla parte dei giornali, oltre che delle riviste loro simili: il

cui tedesco, nell'incessante stillicidio di espressioni uguali e di parole uguali, si imprime nel suo orecchio, e dato che per lo più egli utilizza per tali letture ore in cui il suo spirito stanco non è comunque disposto a resistere, il suo orecchio si conforma a questo tedesco quotidiano, e all'occorrenza ne risente con dolore la mancanza. I fabbricanti di quei giornali sono invece abituati nel modo più forte, in conformità a tutta la loro occupazione, al muco di questa lingua da giornale: essi hanno, nel senso più proprio, perduto ogni gusto, e la loro lingua sente tutt'al più con una specie di piacere ciò che è in tutto e per tutto corrotto e arbitrario. Si spiega con ciò il *tutti unisono*^[51] con cui, nonostante quel generale rilassamento e malessere, si concorda subito in ogni nuovo strafalcione inventato: con tali sfrontate corruzioni ci si vendica della lingua per l'incredibile noia che essa a poco a poco ingenera nei suoi salariati. Ricordo di aver letto un appello di Berthold Auerbach^[52] «al popolo tedesco», in cui ogni espressione era bislacca e falsa in una forma non tedesca, e che nell'insieme rassomigliava a un inespressivo mosaico di parole con sintassi internazionale; per tacere dello svergognato e sudicio tedesco, con cui Eduard Devrient^[53] celebrò la memoria di Mendelssohn. L'errore di grammatica - questo è il notevole - viene considerato dal nostro filisteo non come scandaloso, bensì come seducente ristoro nel deserto senza erba e senz'alberi del tedesco quotidiano. Ma urtante rimane per lui ciò che è veramente produttivo. Al più moderno scrittore esemplare la sua sintassi completamente stravolta, stramba e sfilacciata, e il suo ridicolo neologismo non vengono, mettiamo, perdonati, bensì ascritti a merito, come cose piccanti: ma guai allo stilista di carattere che evita l'espressione quotidiana con la stessa serietà e perseveranza con cui evita i «mostri fatti schiudere sul finir della notte dalla letteratura del giorno d'oggi», come dice Schopenhauer. Quando ciò che è sciatto, logoro, senza forza e volgare viene accettato come regola, e ciò che è dappoco e corrotto come affascinante eccezione, allora quello che è forte, straordinario e bello è in discredito; sicché in Germania si rinnova di continuo la storia di quel viaggiatore di buona corporatura che arriva nel paese dei gobbi e vi viene dappertutto schernito nel modo più ingiurioso a causa della sua pretesa deformità e mancanza di gibbosità, finché da ultimo un sacerdote, intercedendo per lui, così parla al popolo: ma commiserate piuttosto il povero straniero, e offrite con animo grato un sacrificio agli dèi per avervi adornato con questa imponente montagna di carne.

Se ora qualcuno volesse fare una grammatica positiva dell'odierno stile tedesco universale, e indagasse le regole che, come imperativi non scritti, non espressi, e tuttavia seguiti, esplicano il loro dominio sulle scrivanie di tutti, troverebbe strane idee sullo stile e la retorica, che sono state prese forse ancora da alcune reminiscenze scolastiche e dall'antica costrizione agli esercizi stilistici latini, o forse dalla lettura di scrittori francesi, e sulla cui incredibile rozzezza ogni Francese regolarmente educato ha il diritto di

scherzare. Su queste strane idee, sotto il cui dominio quasi tutti i Tedeschi vivono e scrivono, non ha, a quanto sembra, riflettuto ancora nessuno dei Tedeschi seri. Troviamo in esse l'esigenza che ogni tanto venga un'immagine, una similitudine, ma che la similitudine sia nuova: nuovo e moderno è però, per lo scrittore di cervello meschino, la stessa cosa, ed ecco che egli si tormenta per trarre le sue similitudini dalla ferrovia, dal telegrafo, dalla macchina a vapore, dalla borsa, e che si sente fiero per il fatto che queste immagini devono essere nuove, perché sono moderne. Nel libro di confessioni di Strauss troviamo anche lealmente pagato il tributo alla similitudine moderna: egli ci licenzia con l'immagine, lunga una pagina e mezza, di una moderna rettifica stradale, e un paio di pagine prima paragona il mondo a una macchina, alle sue ruote, ai suoi stantuffi, magli e al suo «olio lenitivo». - (Pagina 362): «Un pranzo che comincia con lo *champagne*». - (Pagina 325): «Kant come istituto idroterapico». - (Pagina 265): «La costituzione federale svizzera sta a quella inglese come un mulino ad acqua a una macchina a vapore, come un valzer o una canzone a una fuga o sinfonia». - (Pagina 258): «A ogni ricorso in appello bisogna attenersi alla via delle istanze. Ma l'istanza intermedia fra l'individuo e l'umanità è la nazione». - (Pagina 141): «Quando noi desideriamo sapere se in un organismo che ci sembra morto ci sia ancora vita, sogliamo saggiarlo con uno stimolo forte, magari anche doloroso, per esempio con una puntura». - (Pagina 138): «Il dominio religioso nell'anima umana somiglia al dominio dei pellirosse in America». - (Pagina 137): «Esecutori virtuosi della religiosità nei chiostri». - (Pagina 90): «Mettere sotto il conto in tutte cifre il risultato di tutto quanto è finora accaduto». - (Pagina 176): «La teoria darwinistica somiglia a una ferrovia appena tracciata . . . dove le bandierine garriscono allegramente al vento». In questa maniera, cioè altamente moderna, Strauss ha soddisfatto l'esigenza filistea che ogni tanto compaia una similitudine nuova. Molto diffusa è anche una seconda esigenza retorica, in base alla quale ciò che è didattico deve estendersi in frasi lunghe e inoltre in lontane astrazioni, mentre ciò che tende a persuadere ama frasette brevi e contrasti d'espressione saltellanti l'uno dietro l'altro. Una frase esemplare per ciò che è didattico ed erudito si trova in Strauss, smembrata fino a una completa disgregazione schleiermacheriana e procedente con vera agilità da tartaruga, a pagina 132: «Che nei gradi primitivi della religione appaiano, invece di un tale "da dove", parecchi "da dove", e invece di un Dio una moltitudine di dèi, viene, secondo questa derivazione della religione, dal fatto che le diverse forze della natura o relazioni della vita, che suscitano nell'uomo il sentimento dell'assoluta dipendenza, agiscono su di lui da principio ancora in tutta la loro eterogeneità, mentre egli non si è ancora reso conto di come, riguardo all'assoluta dipendenza, non possa esservi fra loro nessuna differenza, e quindi anche il "da dove" di questa dipendenza, o l'essere a cui essa in ultima analisi risale, possa essere una cosa sola». Un opposto

esempio di frasetta breve e di affettata vivezza, che ha eccitato alcuni lettori al punto che essi nominano ormai Strauss solo insieme a Lessing, si trova a pagina 8: «Ciò che io faccio conto di svolgere in quanto segue, sono ben consapevole che innumerevoli

lo sanno altrettanto bene e molti addirittura molto meglio. Alcuni anzi ne hanno già parlato. Dovrei per questo tacere? Non credo. Noi infatti ci completiamo tutti reciprocamente. Se un altro sa molte cose meglio, alcune cose le so forse meglio io; e varie cose io le so diversamente, le considero diversamente dagli altri. Dunque, per dirla risolutamente, carte in tavola, perché si veda se sono buone». Fra questo passo di corsa spavaldo e quella lentezza funeralesca, lo stile di Strauss comunque di solito si tiene in mezzo, ma fra due vizi non sempre si trova la virtù, bensì troppo spesso soltanto la debolezza, la zoppa frustrazione, l'impotenza. E in effetti fui molto deluso quando sfogliai il libro di Strauss in cerca di tratti ed espressioni più fini e intelligenti, dopo essermi fatto espressamente una rubrica, per potere almeno lodare qualcosa qua e là dello scrittore Strauss, non trovando niente che fosse degno di lode nell'uomo di fede. Cercai, cercai, e la mia rubrica rimase vuota. Invece si riempì un'altra rubrica dal titolo: errori di grammatica, immagini confuse, abbreviazioni oscure, mancanze di gusto e leziosità; si riempì a tal punto che in seguito potrò osare pubblicare solo una modesta scelta dalla mia troppo grande raccolta di prove. Forse riuscirò a riunire sotto questa rubrica proprio ciò che genera, presso i Tedeschi di oggi, la credenza in uno Strauss grande e affascinante stilista: sono curiosità di espressione che, nella disseccante desolazione e nel polverio dell'intero libro, sorprendono, se non piacevolmente, comunque in modo dolorosamente eccitante; da tali passi almeno ci accorgiamo, per servirci di similitudini straussiane, che non siamo ancora morti e che reagiamo ancora a tali punture. Tutto il resto infatti mostra quella mancanza di tutto ciò che è urtante, ossia produttivo, che ora viene ascritta come qualità positiva al prosatore classico. L'estrema sobrietà e aridità, una sobrietà veramente affamata, risveglia oggi nella massa colta l'innaturale sentimento che questo appunto sia quasi il segno della salute, sicché vale qui proprio ciò che dice l'autore del *dialogus de oratoribus*: «*illam ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieunio consequuntur*». [54] Perciò costoro odiano con istintiva unanimità ogni *firmitas*, in quanto essa fornisce testimonianza di una salute completamente diversa dalla loro, e cercano di rendere sospetta la *firmitas*, l'energica concisione, la forza infuocata dei movimenti, la pienezza e delicatezza del giuoco dei muscoli. Si sono accordati di capovolgere natura e nomi delle cose e di parlare per l'avvenire di salute dove noi vediamo debolezza, e di malattia ed esagerazione dove a noi viene incontro salute vera. Così poi anche David Strauss è considerato «classico».

Se almeno questa sobrietà fosse una sobrietà strettamente logica: ma è proprio la semplicità e il rigore nel pensare che questi «deboli» hanno

perduto, e nelle loro mani la lingua stessa si è sfilacciata illogicamente. Basta provare a tradurre questo stile di Strauss in latino, ciò che è possibile perfino riguardo a Kant, e che nel caso di Schopenhauer è comodo e affascinante. La causa per cui col tedesco di Strauss ciò non sarà mai possibile, probabilmente non sta nel fatto che in lui il tedesco sia più tedesco che in quelli, bensì nel fatto che in lui il tedesco è confuso e illogico, mentre in quelli è pieno di semplicità e di grandezza. Chi invece sa quanto si affaticassero gli antichi per imparare a parlare e a scrivere, e quanto non si affatichino i moderni,[55] costui, come Schopenhauer ha detto una volta, sente un vero sollievo quando ha dovuto leggere fino in fondo un certo libro tedesco e può allora rivolgersi di nuovo alle altre lingue, sia antiche che moderne: «giacché in queste,» dice «ho davanti a me una lingua fissata secondo regole, con grammatica e ortografia pienamente stabilite e fedelmente osservate, e mi abbandonano interamente al pensiero, mentre nel tedesco vengo disturbato in ogni momento dalla saccenteria dello scrittore, che vuol far valere i suoi grilli grammaticali e ortografici e le sue idee grossolane: in ciò mi ripugna la stoltezza che si pavoneggia. È davvero proprio una pena veder bistrattare da ignoranti e asini una lingua bella, antica, che possiede scritti classici».[56]

Ciò vi grida la santa collera di Schopenhauer, e non potrete dire di non essere stati avvertiti. Ma a chi per nulla vuol sentire avvertimenti, a chi assolutamente non vuole farsi turbare la fede nel classico Strauss, a costui sia raccomandato come ultima ricetta di imitarlo. Tentatelo tuttavia a vostro rischio; dovrete scontarlo col vostro stile come pure, da ultimo, con il vostro stesso cervello, in modo che si adempia anche per voi il detto della saggezza indiana: «Rosicchiare un corno di vacca è inutile e accorcia la vita: ci si logora i denti e non se ne ricava alcun sugo».

12

Per chiudere vogliamo comunque presentare al nostro prosatore classico la promessa raccolta di campioni stilistici; forse Schopenhauer la intitolerebbe molto genericamente: «Nuovi documenti per il gergo canagliesco del giorno d'oggi». Questo infatti si può dire a consolazione di David Strauss, se per lui può essere una consolazione, che cioè tutti quanti scrivono oggi come lui, talora in modo ancor più miserabile, e che fra i ciechi è re chi ha un occhio solo. Veramente, noi gli concediamo troppo quando gli concediamo un occhio, ma lo facciamo perché Strauss non scrive come i più scellerati di tutti i corruttori del tedesco, gli hegeliani[57] e la loro storpiata discendenza. Strauss vuole almeno uscire fuori da questa palude e in parte ne è uscito, ma è ben lungi dallo stare sulla terraferma; in

lui si nota ancora che una volta, in gioventù, ha balbettato hegelianamente; allora qualcosa in lui si è slogato, qualche muscolo si è stirato; allora il suo orecchio, come l'orecchio di un ragazzo cresciuto in mezzo ai tamburi, si è reso così ottuso, da non percepire più quelle leggi del suono, artisticamente delicate e forti, sotto il cui impero vive lo scrittore allevato con buoni modelli e in severa disciplina. In tal modo egli ha perduto, come stilista, le sue migliori sostanze, ed è condannato a rimanere per tutta la vita sulle sterili e pericolose sabbie mobili dello stile giornalistico - se non vuole immergersi ancora nel fango hegeliano. Tuttavia è riuscito a essere celebre per un paio d'ore del presente, e forse si saprà ancora per un altro paio d'ore che egli fu una celebrità; ma poi verrà la notte e con essa l'oblio: e già in questo momento, in cui scriviamo i suoi peccati di stile nel libro nero, comincia il tramonto della sua fama. Giacché chi ha peccato contro la lingua tedesca, ha profanato il mistero di tutta la nostra natura germanica: essa sola ha salvato, come per un incantesimo metafisico, se stessa, e con sé lo spirito tedesco, attraverso tutta la mescolanza e il mutamento delle nazionalità e dei costumi. Essa sola inoltre garantisce questo spirito per l'avvenire, se non perirà essa stessa per le mani scellerate del presente. «Ma *Di meliora!* Via i pachidermi, via! Questa è la lingua tedesca, in cui si sono espressi uomini, anzi in cui hanno cantato grandi poeti e hanno scritto grandi pensatori. Giù le zampe!». -

Prendiamo subito per esempio una frase della prima pagina del libro di Strauss: «*Già nel crescere della sua potenza . . . il cattolicesimo romano riconobbe l'esigenza di riunire dittatorialmente tutta la sua potenza spirituale e temporale nelle mani del papa dichiarato infallibile*». Sotto questa veste ciondolante sono nascoste diverse proposizioni che non stanno affatto bene insieme, e che non sono possibili nello stesso tempo; qualcuno può in qualche modo riconoscere l'esigenza di riunire la sua potenza e di porla nelle mani di un dittatore, ma egli non può riunirla dittatorialmente nelle mani di un alerò. Se al cattolicesimo si dice che esso riunisce dittatorialmente la sua potenza, allora esso stesso viene paragonato a un dittatore: ma evidentemente qui è il papa infallibile che viene paragonato al dittatore, e solo per oscurità di pensiero e per mancanza di senso della lingua l'avverbio viene al posto sbagliato. Per sentire poi l'assurdità di tutta l'espressione, raccomando di presentarsela nella seguente semplificazione: il signore riunisce le redini nelle mani del suo cocchiere.[58] - (Pagina 4): «*Alla base del contrasto fra il vecchio regime concistoriale e gli sforzi diretti a ottenere una costituzione sinodale c'è, dietro il tratto gerarchico da una parte e quello democratico dall'altra, una differenza dogmatico-religiosa*». Non ci si può esprimere più maldestramente: prima abbiamo un contrasto fra un regime e certi sforzi, poi alla base di questo contrasto c'è una differenza dogmatico-religiosa, e questa differenza che è alla base si trova dietro un tratto gerarchico da una parte ed uno democratico dall'altra. Indovinello: che cosa c'è dietro due cose alla base di una terza cosa? - (Pagina 18): «*e i*

giorni, benché inequivocabilmente incorniciati dal narratore fra sera e mattina», eccetera. La scongioro di tradurre ciò in latino, per vedere quale svergognato abuso Lei fa della lingua. Giorni che vengono incorniciati! Da un narratore. Inequivocabilmente! E incorniciati fra qualcosa! - (Pagina 19): *«Di notizie erronee e contraddittorie, di opinioni e giudizi falsi non si può parlare nella Bibbia»*. Ciò è espresso con estrema trascuratezza! Ella scambia «nella Bibbia» con «per la Bibbia»: la prima cosa avrebbe dovuto trovar posto prima di «non si può parlare», la seconda dopo «non si può parlare». Credo che Ella abbia voluto dire: di notizie erronee e contraddittorie, di opinioni e giudizi falsi nella Bibbia non si può parlare; perché no? Perché essa è appunto la Bibbia - dunque: «non si può parlare per la Bibbia». Ma per non far seguire l'uno dietro l'altro «nella Bibbia» e «per la Bibbia», Ella si è risolto a scrivere in gergo canagliesco e a scambiare la preposizione. La stessa malefatta Ella commette a pagina 20: *«compilazioni entro cui pezzi precedenti sono elaborati insieme»*. Ella vuol dire «entro cui sono inseriti pezzi precedenti, oppure in cui sono stati elaborati insieme pezzi precedenti».[59] - Nella stessa pagina Ella parla con locuzione studentesca di una *«poesia didascalica che viene messa nella spiacevole situazione di essere prima in molti modi interpretata falsamente»*[60] e poi *avversata e combattuta* », a pagina 24 addirittura di *«sottigliezze con cui si cercherebbe di mitigare la sua durezza»* ! Io sono nella spiacevole situazione di non conoscere qualcosa di duro, la cui durezza venga mitigata con qualcosa di sottile; Strauss comunque parla (p. 367) addirittura di una *«acutezza mitigata da scosse»*. - (Pagina 35): *«a un Voltaire di là stava di fronte di qua un Samuel Hermann Reimar in modo del tutto tipico per entrambe le nazioni»*. Un uomo può stare in modo tipico sempre e solo per una nazione, ma non di fronte a un altro in modo tipico per entrambe le nazioni. Una ignominiosa violenza fatta alla lingua per risparmiare o scroccare una frase. - (Pagina 46): *«Ora però passarono pochi anni dopo la morte di Schleiermacher, che ... »*. Per una tale plebaglia di scarabocchiatori certo la collocazione delle parole non ha nessuna importanza; che qui le parole «dopo la morte di Schleiermacher» siano collocate erroneamente, cioè dopo *an* mentre dovrebbero trovarsi prima di *an*, è per il loro orecchio, fatto per il rullo dei tamburi, proprio altrettanto indifferente che dire in seguito *che*, dove si sarebbe dovuto dire *finché*[61] - (Pagina 13): *«anche di tutte le diverse sfumature in cui brilla il cristianesimo odierno, si può trattare per noi solo forse di quella più esterna e illuminata, se possiamo ancora aderire a essa»*. Alla domanda: di che cosa si tratta? si può rispondere una prima volta: «di questo e di quello», oppure una seconda volta con una frase con: «se noi», ecc.; il mescolare tutt'e due le costruzioni mostra il ragazzo trascurato. Egli voleva invece dire: «solo a proposito di quella più esterna può trattarsi forse per noi del fatto se ancora aderiamo a essa»; ma le preposizioni della lingua tedesca esistono ancora, a quanto pare, solo per impiegare ciascuna proprio in modo che

l'impiego fattone sorprenda. A pagina 358, per esempio, il «classico», per farci questa sorpresa, scambia le espressioni: «un libro discute intorno a qualcosa» con: «si tratta di qualcosa», e ora dobbiamo ascoltare una proposizione come questa: *«al riguardo rimarrà indeterminato se si tratti intorno a un eroismo esterno o interno, a lotta in campo aperto o nelle profondità del petto umano»*. - (Pagina 343): *«per la nostra epoca dai nervi sovreccitati, che mette in luce questa malattia specialmente nelle sue inclinazioni musicali»*. Vergognoso scambio fra *zu Tage liegen* e *an den Tag legen*[62]. Tali riformatori della lingua dovrebbero essere castigati come gli scolari senza differenza di persona. - (Pagina 70): *«noi vediamo qui uno dei processi di pensiero, attraverso cui gli allievi si sono sforzati di innalzarsi alla produzione dell'idea della resurrezione del loro maestro ucciso»*. Che immagine! Una vera fantasia da spazzacamino! Ci si sforza di innalzarsi attraverso un processo a una produzione! - Se a pagina 72 questo grande eroe a parole, Strauss, definisce la storia della resurrezione di Gesù come «ciarlataneria storica», noi vogliamo qui chiedergli soltanto, dal punto di vista del grammatico, chi egli propriamente incolpi di avere sulla coscienza questa «ciarlataneria storica», cioè un imbroglio mirante a un inganno altrui e a un guadagno personale. Chi imbroglia, chi inganna? Giacché non sappiamo affatto figurarci una «ciarlataneria» senza un soggetto che persegua con essa il proprio vantaggio. Dato che a questa domanda Strauss non può darci nessuna risposta - nel caso in cui abbia timore di prostituire il suo Dio, cioè il Dio che erra per nobile passione, indicandolo come questo imbrogliatore - per il momento ci limitiamo a ritenere l'espressione tanto assurda quanto priva di gusto. - Alla stessa pagina si legge: *«i suoi insegnamenti sarebbero stati sparpagliati e dispersi al vento come fogli staccati, se questi fogli non fossero stati tenuti insieme dalla superstizione della sua resurrezione come da una dura e salda rilegatura, e in tal modo conservati»*. Chi parla di fogli[63] al vento svia la fantasia del lettore, in quanto poi intende per essi i fogli di carta, che possono essere tenuti insieme da un lavoro di rilegatura. Lo scrittore accurato eviterà soprattutto di lasciare in dubbio o di trarre in inganno il lettore circa un'immagine: giacché l'immagine deve rendere qualcosa più chiaro; quando invece l'immagine stessa è espressa in modo confuso e trae in inganno, essa rende la cosa più oscura di quanto non fosse senza l'immagine. Ma certo, accurato il nostro «classico» non è: egli parla coraggiosamente della *«mano delle nostre fonti»* (p. 76), della *«mananza di ogni maniglia nelle fonti»* (p. 77) e della *«mano di un bisogno»* (p. 215). - (Pagina 73): *«La credenza della sua resurrezione è da mettere in conto a Gesù stesso»*. Chi ama esprimersi in maniera così volgarmente mercantile in cose così poco volgari, fa capire di aver letto per tutta la sua vita libri veramente cattivi. Di cattive letture lo stile di Strauss offre ovunque testimonianze. Forse ha letto troppo gli scritti dei suoi avversari teologici. Ma dove si può imparare a molestare il vecchio Dio degli ebrei e dei cristiani con immagini così piccolo-borghesi

come quelle che per esempio Strauss regala a pagina 105, dove appunto a quel *«vecchio Dio degli ebrei e dei cristiani vien portata via la sedia di sotto»*, o a pagina 105, dove *«al vecchio Dio personale si avvicina per così dire la crisi degli alloggi»*, o a pagina 115, dove il medesimo viene messo in una *«stanzuccia riservata»*, *«in cui del resto egli deve essere ancora alloggiato e occupato decentemente»*? (Pagina in): *«con la preghiera esaudibile è caduto ancora un attributo essenziale del Dio personale»*. Ma pensate prima, imbrattacarte, avanti di imbrattare! C'è da credere che l'inchiostro arrossirebbe, se con esso venisse imbrattato qualcosa su una preghiera che sarebbe un «attributo», e per di più un «attributo caduto». - Ma cosa si legge a pagina 134? *«Molti degli attributi di desiderio che l'uomo dei tempi primitivi dava ai suoi dèi - addurrò come esempio soltanto la facoltà di percorrere rapidissimamente lo spazio - ora, in seguito al dominio razionale sulla natura, li ha assunti egli stesso»*. Chi ci svolge questo gomitolino? Bene, l'uomo delle epoche primitive dà attributi agli dèi; «attributi di desiderio» fa già molto pensare! Strauss vuol dire pressappoco che l'uomo ha supposto che gli dèi posseggano realmente tutto ciò che egli desidera avere ma non ha, e quindi un dio ha attributi che corrispondono ai desideri degli uomini, cioè pressappoco «attributi di desiderio». Ma ora, come Strauss insegna, l'uomo assume molti di questi «attributi di desiderio» - un fatto oscuro, altrettanto oscuro di quello descritto a pagina 135: *«deve accedere il desiderio di dare a questa dipendenza per la via più breve una piega vantaggiosa per l'uomo»*. Dipendenza - piega - via più breve - un desiderio che accede - guai a chiunque volesse vedere realmente un fatto simile! È una scena di un libro illustrato per i ciechi. Bisogna tastare. - Un nuovo esempio (pagina 222): *«La direzione ascendente, e col suo stesso ascendere oltrepassante la singola decadenza, di questo movimento»*; uno ancora più forte (pagina 120): *«l'ultimo atteggiamento di Kant si vide costretto, come abbiamo visto, per giungere alla meta, a prendere la sua strada un bel tratto oltre il campo di una vita futura»*. Chi non è un mulo non riesce in queste nebbie a trovare una strada. Atteggiamenti che si vedono costretti! Direzioni oltrepassanti la decadenza! Pieghe che per la via più breve sono vantaggiose, atteggiamenti che prendono la loro strada un bel tratto oltre un campo! Oltre quale campo? Oltre il campo della vita futura! Al diavolo ogni topografia! Luce! Luce! Dov'è il filo di Arianna in questo labirinto? No, nessuno si deve permettere di scrivere così, neanche se fosse il prosatore più celebre, ma ancor meno un uomo con *«disposizione religiosa e morale perfettamente adulta»* (p. 50). Voglio dire, un uomo anziano dovrebbe pur sapere che la lingua è un'eredità ricevuta dagli antenati e da lasciare ai discendenti, di cui bisogna aver rispetto come di qualcosa di sacro e inestimabile e inviolabile. Se le vostre orecchie sono diventate ottuse, ebbene allora domandate, consultate vocabolari, usate buone grammatiche, ma non osate continuare a peccare così alla luce del giorno! Strauss dice per esempio (p. 136): *«un'illusione, togliere la quale da sé e*

dall'umanità dovrebbe essere premura di ogni uomo pervenuto alla ragione».

Questa costruzione è sbagliata, e se l'orecchio adulto dello scribacchino non se ne accorge, allora glielo griderò nell'orecchio: «o si toglie qualcosa a qualcuno» oppure «si libera qualcuno da una cosa»; Strauss avrebbe cioè dovuto dire: «un'illusione, da cui liberare sé e l'umanità», oppure «togliere la quale a sé e all'umanità».[64] Ciò che egli invece ha scritto, è gergo canagliesco. Ma che impressione abbiamo, quando un tal pachiderma stilistico si voltola inoltre perfino in mezzo a parole formate di fresco o a parole vecchie trasformate, quando parla del «senso appianante[65] della socialdemocrazia» (p. 279), come se fosse Sebastian Frank, o quando imita un'espressione di Hans Sachs (p. 259): «*i popoli sono i voluti da Dio, cioè le forme naturali in cui l'umanità viene all'esistenza, da cui nessun uomo ragionevole può prescindere, e a cui nessun valoroso può sottrarsi*». - (Pagina 252): «*Il genere umano si diparte secondo una legge in razze*»; (pagina 282): «*paventare resistenza*». Strauss non si accorge perché un pannicello così antico colpisca tanto in mezzo alle sue logore espressioni moderne. Riguardo a tali espressioni e a tali pannicelli, infatti, ognuno si accorge che sono rubati. Ma qua e là il nostro sartorello è anche creativo e si fabbrica un nuovo termine: a pagina 221 parla di una «*vita che si svolge, si sviluppa e aspira verso l'alto*»; ma *ausringen* viene detto o della lavandaia che strizza i panni oppure dell'eroe che ha compiuto la lotta e muore; *ausringen* nel senso di «*svilupparsi*» è tedesco straussiano, così come (pagina 223): «*tutti i gradi e stadi di inviluppo e sviluppo*»[66] è tedesco da bambini in fasce! - (Pagina 252): «*facendo sequenza*» per «*facendo seguito*». — (Pagina 137): «*nel vivere quotidiano del cristiano medioevale l'elemento religioso veniva in discorso molto più spesso e ininterrottamente*». «Molto più ininterrottamente», un comparativo esemplare, se cioè Strauss è un prosatore esemplare; comunque egli usa anche l'impossibile: «più perfettamente» (pp. 223 e 214). Ma «*venire in discorso*»! Da dove mai salta fuori questo, temerario artista della lingua? giacché qui non so affatto trarmi di difficoltà, non mi viene in mente nessuna analogia, e i fratelli Grimm, interrogati su questa specie di «discorso», [67] rimangono muti come tombe. Ma Ella vuol ben dire solo ciò: «l'elemento religioso si esprime più spesso», cioè Ella confonde di nuovo, per orripilante ignoranza, le preposizioni; confondere *aussprechen* e *ansprechen* reca in sé l'impronta della volgarità, per quanto possa non piacerLe che io lo esprima pubblicamente.[68] - (Pagina 220): «*perché dietro il suo significato soggettivo ne sentivo risuonare un altro oggettivo di infinita portata*». Il Suo udito, come s'è detto, non funziona bene, o funziona in modo strano: Ella ode «risuonare significati», e risuonare addirittura «dietro» altri significati, e tali significati uditi sarebbero «di infinita portata»! Questa è o un'assurdità o un'immagine adatta alla prospettiva di un cannoniere. - (Pagina 183): «*con ciò i contorni esterni della teoria sono già dati; anche delle molle che determinano il movimento*

all'interno di essa, alcune sono già sistemate». Questa è di nuovo o un'assurdità o un'immagine a noi inaccessibile, pertinente al lavoro di un tappezziere. Ma che valore avrebbe un materasso che consistesse in contorni e molle sistemate? E che molle sono queste, che determinano il movimento all'interno del materasso? Dubitiamo della teoria straussiana, se egli ce la presenta in tal forma, e dovremmo dire di essa ciò che Strauss stesso dice in modo così bello (p. 175): «per la vera capacità di vivere le mancano ancora anelli di congiunzione essenziali». Dunque sotto con gli anelli di congiunzione! Contorni e molle ci sono, pelle e muscoli sono preparati; finché però si hanno solo questi, manca ancora molto per la vera capacità di vivere, ovvero nel caso in cui, per esprimerci «più imprevedibilmente» con Strauss, «si spingano immediatamente l'uno accanto all'altro due prodotti di valore così diverso, trascurando i gradi e gli stadi intermedi»[69] (Pagina 5): «Ma si può essere senza posizione e tuttavia non giacere per terra». La comprendiamo bene, o maestro succintamente vestito! Giacché chi non sta in piedi e neanche giace, vola, è sospeso forse, sfarfalleggia o svolazza. Ma se Le importava esprimere qualcosa di diverso dalla Sua sventatezza, come il contesto lascia quasi indovinare, al Suo posto avrei scelto un'altra similitudine; questa esprime dei resto qualcos'altro. - (Pagina 5): «i rami divenuti notoriamente secchi del vecchio albero»; che stile divenuto notoriamente secco! - (Pagina 6): «costui non potrebbe del resto rifiutare il suo riconoscimento a un papa infallibile, reso necessario da quel bisogno».[70] A nessun costo bisogna confondere il dativo con l'accusativo: ciò costituirebbe per i ragazzi uno strafalcione e per i prosatori esemplari un delitto. - A pagina 8 troviamo «nuova formazione di una nuova organizzazione degli elementi ideali nella vita dei popoli». Se ammettiamo che realmente una tale assurdità tautologica possa essere scivolata dal calamaio sulla carta, si deve poi anche farla stampare? È permesso non vedere qualcosa del genere nel correggere le bozze? Nel correggere le bozze di sei edizioni? Incidentalmente a pagina 9: se si citano le parole di Schiller, lo si faccia un po' più esattamente e non già in modo così approssimativo! Così vuole il dovuto rispetto. Dunque bisogna dire: «senza temere lo sfavore di alcuno». - (Pagina 16): «giacché essa diventa allora subito chiavistello, muro ostacolante, contro cui si rivolgono poi con appassionata avversione l'istanza della ragione progressiva e tutti gli arieti della critica». Qui dobbiamo immaginare qualcosa che diventi prima chiavistello, poi muro, contro cui infine si rivolgono «arieti con appassionata avversione» o addirittura un'«istanza» con appassionata avversione. Signore, ma parli come un uomo di questo mondo! Gli arieti vengono rivolti da qualcuno e non si rivolgono da sé, e solo colui che li rivolge, non lo stesso ariete, può avere avversione appassionata, benché di rado qualcuno possa avere proprio contro un muro un'avversione come quella che Ella ci dà a intendere. - (Pagina 266): «per cui anche frasi del genere hanno formato in ogni tempo Carena preferita delle banalità

democratiche». Pensiero oscuro! Le frasi non possono formare un'arena! ma solo giostrare esse stesse in una tale arena. Strauss voleva forse dire: «per tale ragione anche punti di vista del genere hanno formato in ogni tempo l'arena preferita delle frasi e banalità democratiche». - (Pagina 320): *«l'interiorità di un animo poetico delicatamente e riccamente incordato, al quale rimase come eterno bisogno, nella sua attività a largo raggio nei campi della poesia e delle scienze naturali, della socievolezza e degli affari di Stato, il ritorno al dolce focolare di un nobile amore*». Io mi sforzo di immaginare un animo che sia ricoperto di corde a mo' di arpa e che poi abbia una «attività a largo raggio», ossia un animo galoppante, che come un morello scorrazzi in lungo e in largo, e che ritorni infine al placido focolare. Non ho ragione di vedere quest'animo-arpa che galoppa e fa ritorno al focolare, e che in genere si occupa anche di politica, come qualcosa di veramente originale, per poco originale che sia in sé «l'animo poetico delicatamente incordato», per logoro e persino illecito che sia? Da tali spiritose innovazioni nel campo del volgare e dell'assurdo si riconosce il «prosatore classico». - (Pagina 74): *«se volessimo aprire gli occhi e confessarci onestamente la scoperta fatta con questo aprir gli occhi*». In questa frase pomposa e solennemente insignificante niente si fa più notare dell'unione di «scoperta» con la parola «onestamente»: chi trova qualcosa e non lo dice, chi non confessa la «scoperta», è disonesto. Strauss fa il contrario e ritiene necessario elogiare e professare ciò pubblicamente. Ma chi mai lo ha biasimato? chiedeva uno Spartano. - (Pagina 43): *«egli tirò più fortemente i fili solo in un articolo di fede, che comunque è anche il punto centrale della dogmatica cristiana*». Rimane oscuro che cosa propriamente egli abbia fatto: ma quand'è che si tirano i fili? Sarebbero forse stati questi fili simili a redini e colui che tira fortemente un cocchiere? Solo con questa correzione capisco l'immagine. - (Pagina 226): *«Nelle giacche di pelliccia c'è un presentimento più giusto*». Indubitabile! «L'uomo primitivo disceso dalla scimmia primitiva era ancora ben lungi» (p. 226) dal sapere che sarebbe un giorno arrivato fino alla teoria straussiana. Ma ora lo sappiamo: «*là si andrà e si dovrà andare, dove i vessilli garriscono allegramente al vento. Si allegramente, cioè nel senso della più pura e sublime gioia spirituale*» (p. 176). Strauss è così fanciullescamente compiaciuto della sua teoria, che perfino i «vessilli» diventano allegri, stranamente addirittura allegri «nel senso della più pura e sublime gioia spirituale». E ora le cose si fanno sempre più allegre! Improvvisamente vediamo *«tre maestri, ciascuno dei quali si pone sulle spalle del predecessore*» (p. 361), un vero numero da cavallerizzi, che ci regalano Haydn, Mozart e Beethoven; vediamo Beethoven *«saltare la corda*» come un cavallo (p. 356); una *«strada ferrata di fresco*» (p. 367) ci si presenta di fronte (mentre finora sapevamo solo di cavalli ferrati di fresco), come pure *«una grassa concimaia per l'assassinio per rapina*» (p. 287); nonostante questi miracoli così evidenti, *«il miracolo*» viene *«decretato decaduto*» (p. 176). Improvvisamente appaiono le comete

(p. 164); ma Strauss ci tranquillizza, *«nel rado popolo delle comete non si può parlare di abitanti»*: vere parole di contorto, dato che altrimenti, a proposito di un popolo rado, non si dovrebbe giurare nulla neanche riguardo agli abitanti. Frattanto ecco un nuovo spettacolo: Strauss stesso *«si erge»* per un *«sentimento nazionale fino al sentimento dell'umanità»* (p. 258), mentre altri *«scivolano quaggiù verso una democrazia, sempre più rozza»* (p. 264). Quaggiù, sì, non laggiù! comanda il nostro maestro di lingua, che poi decisamente sbaglia (p. 269): *«alla costruzione organica appartiene qua dentro una brava nobiltà»*.^[71] In una sfera superiore si muovono, inafferrabilmente alti sopra noi, fenomeni che danno da pensare, per esempio *«la rinuncia a far uscire spiritualisticamente gli uomini dalla natura»* (p. 201), oppure (p. 210) *«la confutazione della ritrosia»*; uno spettacolo pericoloso si vede a pagina 241, dove *«la lotta per l'esistenza nel regno animale viene abbandonata sufficientemente a se stessa»*. - A pagina 359 *«accorre»* addirittura miracolosamente *«in aiuto della musica strumentale una voce umana»*, ma viene aperta una porta, attraverso la quale il miracolo (p. 177) *«viene buttato fuori per non tornar mai più»*. - A pagina 123 *«l'evidenza vede perire nella morte l'uomo intero, qual era»*; mai ancora fino al domatore della lingua Strauss l'«evidenza» aveva «visto»: ora lo abbiamo sperimentato nel suo panorama linguistico e lo vogliamo lodare. Abbiamo imparato da lui per la prima volta, inoltre, che cosa significhi: *«il nostro sentimento della totalità reagisce, quando viene ferito, in maniera religiosa»*, e ci ricordiamo del procedimento corrispondente. Sappiamo già quale fascino ci sia nel *«riuscire a vedere almeno fino al ginocchio figure sublimi»* (p. 280), e ci riteniamo perciò fortunati di essere riusciti tuttavia a vedere, pur con questa limitazione di prospettiva, il «prosatore classico». Per dirla francamente, quelle che abbiamo viste erano gambe d'argilla, e quello che appariva come sano incarnato era solo intonaco dipintovi sopra. Certo la cultura filistea in Germania sarà indignata se si parlerà di idoli dipinti dove essa vede un dio vivente. Ma chi osa rovesciare le sue immagini difficilmente esiterà a dirle in faccia, a dispetto di ogni indignazione, che essa ha disimparato perfino a distinguere tra vivo e morto, genuino e falso, originale e imitato, dio e idoli, e che per essa il sano e virile istinto del reale e del giusto è perduto. Essa stessa merita la fine: e già ora sprofondano i segni del suo dominio, già ora cade la sua porpora; ma se cade la porpora, anche il duca deve cadere. -

E con ciò ho fatto la mia professione di fede. È la professione di fede di un individuo; e cosa potrebbe fare un individuo contro tutto il mondo, quand'anche la sua voce fosse udita dappertutto? Il suo giudizio conterrebbe tuttavia, per adornarvi in conclusione con una genuina e preziosa piuma di struzzo,^[72] solo una *«verità tanto soggettiva quanto priva di ogni forza dimostrativa oggettiva»* - non è vero, miei bravi? Rassicuratevi quindi. Per il momento almeno bisognerà accontentarsi del vostro *«tanto -*

quanto priva». Per il momento! Finché sarà cioè considerato inattuale quello che attuale fu sempre e che oggi più che mai è attuale e fa bisogno - il dire la verità.

**SULL'UTILITÀ E IL DANNO
DELLA STORIA PER LA VITA
CONSIDERAZIONI INATTUALI, II**

VERSIONE DI SOSSIO GIAMETTA

PREFAZIONE

«Del resto mi è odioso tutto ciò che mi istruisce soltanto, senza accrescere o vivificare immediatamente la mia attività».[1] Con queste parole di Goethe, come un *ceterum censeo* energicamente espresso, può cominciare la nostra considerazione sul valore e la mancanza di valore della storia. In essa si esporrà infatti perché un'istruzione senza vivificazione, perché un sapere in cui l'attività si infiacchisce, perché la storia in quanto preziosa superfluità di conoscenza e in quanto lusso, ci debbano essere sul serio, secondo il detto di Goethe, odiosi - per il fatto cioè che mancano ancora del più necessario, e che il superfluo è nemico del necessario. Certo, noi abbiamo bisogno di storia, ma ne abbiamo bisogno in modo diverso da come ne ha bisogno l'ozioso raffinato nel giardino del sapere, sebbene costui guardi sdegnosamente alle nostre dure e sgraziate occorrenze e necessità. Ossia ne abbiamo bisogno per la vita e per l'azione, non per il comodo ritrarci dalla vita e dall'azione, o addirittura per l'abbellimento della vita egoistica e dell'azione vile e cattiva. Solo in quanto la storia serva la vita, vogliamo servire la storia: ma c'è un modo di coltivare la storia e una valutazione di essa, in cui la vita intristisce e degenera. Sperimentare questo fenomeno da notevoli sintomi della nostra epoca, è oggi necessario quanto può essere doloroso.

Mi sono sforzato di descrivere un sentimento che mi ha molto spesso tormentato; me ne vendico abbandonandolo al pubblico. Forse qualcuno sarà indotto da una tale descrizione a dichiararmi che anch'egli invero conosce questo sentimento, ma che io non l'ho sentito in modo abbastanza puro ed originale, e non l'ho affatto espresso con la dovuta sicurezza e maturità d'esperienza. Così forse dirà l'uno o l'altro; ma i più mi diranno che è un sentimento completamente falso, innaturale, orribile e addirittura illecito, anzi che con esso mi sono mostrato indegno della così potente corrente storica che, com'è noto, si può osservare nelle ultime due generazioni, specialmente fra i Tedeschi.[2] Ora dal fatto che io osi venir fuori con la descrizione naturale del mio sentimento, il decoro generale viene comunque piuttosto favorito che danneggiato, in quanto offro a molti l'occasione di dire gentilezze a una corrente come quella appena menzionata. Quanto a me poi, guadagno qualcosa che ai miei occhi ha ancora più valore del decoro - di essere cioè pubblicamente istruito e illuminato sulla nostra epoca.[3] Inattuale è inoltre questa considerazione, perché cerco di intendere qui come danno, colpa e difetto dell'epoca qualcosa di cui l'epoca va a buon diritto fiera, la sua formazione storica; perché credo addirittura che noi tutti soffriamo di una febbre storica

divorante e che dovremmo almeno riconoscere che ne soffriamo.[4] Ma se Goethe ha detto a buon diritto che con le nostre virtù noi coltiviamo nello stesso tempo anche i nostri difetti, e se, come tutti sanno, una virtù ipertrofica - come mi sembra che sia il senso storico della nostra epoca - può causare la rovina di un popolo, così come può causarla un vizio ipertrofico, allora per una volta mi si lasci dire.[5] Inoltre a mia discolpa non dev'essere taciuto che le esperienze che suscitarono in me quei sentimenti tormentosi, io le ho attinte per lo più da me stesso e dagli altri le ho attinte solo per paragonarle, e che solo in quanto sono allievo di epoche passate, specie della greca, giungo a esperienze così inattuali su di me come figlio dell'epoca odierna. Ma questo devo potermelo concedere già per professione, come filologo classico: non saprei infatti che senso avrebbe mai la filologia classica nel nostro tempo, se non quello di agire in esso in modo inattuale - ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo.

Osserva il gregge che ti[7] pascola innanzi: esso non sa cosa sia ieri, cosa oggi, salta intorno, mangia, riposa, digerisce, torna a saltare, e così dall'alba al tramonto e di giorno in giorno, legato brevemente con il suo piacere e dolore, attaccato cioè al piuolo dell'istante, e perciò né triste né tediato. Il veder ciò fa male all'uomo, poiché al confronto dell'animale egli si vanta della sua umanità e tuttavia guarda con invidia alla felicità di quello - giacché questo soltanto egli vuole, vivere come l'animale né tediato né fra dolori, e lo vuole però invano, perché non lo vuole come l'animale. L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi?[8] L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire - ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò.

Ma egli si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato: per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui la catena. È un miracolo: l'istante, eccolo presente, eccolo già sparito, prima un niente, dopo un niente, torna tuttavia ancora come spettro, turbando la pace di un istante posteriore. Continuamente un foglio si stacca dal rotolo del tempo, cade, vola via - e rivola improvvisamente indietro, in grembo all'uomo. Allora l'uomo dice «mi ricordo» e invidia l'animale che subito dimentica e che vede veramente morire, sprofondare nella nebbia e nella notte, spegnersi per sempre ogni istante.[9] Quindi l'animale vive in modo *non storico*, poiché si risolve come un numero nel presente, senza che ne resti una strana frazione;[10] non è in grado di fingere, non nasconde nulla e appare in ogni momento in tutto e per tutto come ciò che è, quindi non può essere nient'altro che sincero. L'uomo invece resiste sotto il grande e sempre più grande carico del passato: questo lo schiaccia a terra e lo piega da parte; questo appesantisce il suo passo come un invisibile e oscuro fardello, che egli può ben far mostra di rinnegare, e che nei rapporti coi suoi simili rinnega fin troppo volentieri, per suscitare la loro invidia. Perciò lo commuove, come se si ricordasse di un paradiso perduto, il vedere il gregge che pascola o, in più familiare vicinanza, il bambino che non ha ancora nessun passato da rinnegare e che giuoca in beatissima cecità fra le siepi del passato e del futuro. E tuttavia il suo giuoco deve essere disturbato: anche troppo presto egli si risveglia dal suo oblio. Allora impara a intendere la parola «c'era», quella parola d'ordine con cui lotta, sofferenze e tedio si avvicinano all'uomo, per rammentargli ciò che in fondo è la sua esistenza - qualcosa di imperfetto che non può essere mai

compiuto. E quando infine la morte porta il desiato oblio, essa sopprime insieme il presente e l'esistenza, imprimendo in tal modo il sigillo su quella conoscenza - che l'esistenza è solo un ininterrotto essere stato, una cosa che vive del negare e del consumare se stessa, del contraddire se stessa.

Se è una felicità, se è un correr dietro a una nuova felicità ciò che in un certo senso trattiene in vita il vivente e continua a spingerlo alla vita, nessun filosofo ha forse più ragione del Cinico, poiché la felicità dell'animale, come perfetto Cinico, è la prova vivente del diritto del cinismo. La felicità più piccola, purché esista ininterrottamente e renda felici, è senza confronto una felicità maggiore della più grande, che venga solo come episodio, per così dire come capriccio, come idea folle, fra mera sofferenza, brama e privazione.[11] Ma sia nella massima, sia nella minima felicità, è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo non storico. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri. Immaginate l'esempio estremo, un uomo che non possedesse punto la forza di dimenticare, che fosse condannato a vedere dappertutto un divenire: un uomo simile non crederebbe più al suo stesso essere, non crederebbe più a sé, vedrebbe scorrere l'una dall'altra tutte le cose in punti mossi e si perderebbe in questo fiume del divenire: alla fine, da vero discepolo di Eraclito, quasi non oserebbe più alzare il dito. Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non soltanto luce, ma anche oscurità. Un uomo che volesse sentire sempre e solo storicamente, sarebbe simile a colui che venisse costretto ad astenersi dal sonno, o all'animale che dovesse vivere solo ruminando e sempre per ripetuta ruminazione.[12] Dunque, è possibile vivere quasi senza ricordo, anzi vivere felicemente, come mostra l'animale; ma è assolutamente impossibile vivere in generale senza oblio. Ovvero, per spiegarmi su questo tema ancor più semplicemente: *c'è un grado di insonnia, di ruminazione, di senso storico, in cui l'essere vivente riceve danno e alla fine perisce*, [13] *si tratti poi di un uomo, di un popolo o di una civiltà.*

Per determinare questo grado e poi per mezzo suo il limite in cui il passato deve essere dimenticato, se non vuole diventare l'affossatore del presente, si dovrebbe sapere con esattezza quanto sia grande la *forza plastica* di un uomo, di un popolo o di una civiltà, voglio dire quella forza di crescere a modo proprio su se stessi, di trasformare e incorporare cose passate ed estranee, di sanare ferite, di sostituire parti perdute, di riplasmare in sé forme spezzate. Ci sono uomini che posseggono così poco questa forza che, per un'unica esperienza, per un unico dolore, spesso soprattutto per un unico lieve torto, si dissanguano inguaribilmente come

per una piccolissima scalfittura sanguinante; d'altra parte ci son di quelli che dalle più selvagge e terribili disgrazie della vita e finanche dalle azioni della propria malvagità possono essere così poco intaccati, che essi riescono a giungere, in mezzo a tutto ciò o poco tempo dopo, a un passabile benessere e a una specie di coscienza tranquilla. Quanto più la natura intima di un uomo ha radici forti, tanto più egli si approprierà o impadronirà del passato; e se si immaginasse la natura più potente e immane, essa si potrebbe riconoscere dal fatto che per lei non ci sarebbe nessun limite del senso storico, ove questo agisse in modo soffocante e dannoso; ogni cosa passata, propria ed estraneissima, essa l'attirerebbe a sé, l'introdurrebbe in sé, trasformandola per così dire in sangue. Una tale natura, ciò che non vince, lo sa dimenticare; esso non esiste più, l'orizzonte è chiuso e completo, e niente può rammentare che al di là di esso ci sono ancora uomini, passioni, dottrine e scopi. E questa è una legge generale; ogni vivente può diventare sano, forte e fecondo solo entro un orizzonte; se esso è impotente a tracciare un orizzonte intorno a sé, e d'altra parte troppo egocentrico per rinchiudere il suo sguardo in uno estraneo, si avvia in fiacchezza o in concitazione a fine prematura. La serenità, la buona coscienza, la lieta azione, la fiducia nel futuro - tutto ciò dipende, nell'individuo come nel popolo, dal fatto che ci sia una linea che divida ciò che si può abbracciare con lo sguardo, ciò che è chiaro, da ciò che è non rischiarabile e oscuro; dal fatto che si sappia tanto bene dimenticare al tempo giusto, quanto ricordare al tempo giusto; dal fatto che si discerna immediatamente con forte istinto quando è necessario sentire in modo storico e quando in modo non storico. È proprio questa la proposizione alla cui considerazione il lettore è invitato: *ciò che è non storico e ciò che è storico sono ugualmente necessari per la salute di un individuo, di un popolo e di una civiltà.*

Ma qui ognuno si farà subito innanzi con un'osservazione: il sapere e il sentire storico di un uomo possono essere molto limitati, il suo orizzonte può essere ristretto come quello dell'abitante di una valle alpina, egli può porre in ogni giudizio un'ingiustizia, in ogni esperienza l'errore di essere il primo a farla - e a dispetto di ogni ingiustizia e di ogni errore eccolo che si trova in invincibile salute e gagliardia, rallegrando gli occhi di tutti; mentre proprio vicino a lui l'uomo di gran lunga più giusto e istruito è malaticcio e deperisce, perché le linee del suo orizzonte tornano sempre a spostarsi irrequietamente, perché non sa districarsi dalla rete molto più delicata delle sue giustizie e verità per passare di nuovo al rude volere e bramare. Abbiamo visto invece l'animale, che è totalmente non storico, abita quasi in un orizzonte puntiforme e vive tuttavia in una certa felicità, almeno senza tedio e dissimulazione; dovremo dunque ritenere più importante e originaria la capacità di sentire in un certo grado non storicamente, in quanto in essa si trova il fondamento su cui soltanto può in genere crescere qualcosa di giusto, di sano e di grande, qualcosa di veracemente umano.

Ciò che non è storico assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera. È vero, solo per il fatto che l'uomo pensando, ripensando, paragonando, separando, unendo, limita quell'elemento non storico, solo per il fatto che dentro quella avvolgente nuvola di vapore nasce un chiaro e lampeggiante raggio di luce - cioè solo per la forza di usare il passato per la vita e di trasformare la storia passata in storia presente, l'uomo diventa uomo: ma in un eccesso di storia l'uomo viene nuovamente meno, e senza quell'involucro del non storico non avrebbe mai incominciato e non oserebbe mai incominciare. Dove si trovano le azioni che l'uomo sarebbe capace di fare, senza essere prima entrato in quello strato vaporoso di ciò che non è storico? O per lasciare da parte le immagini e per passare a illustrare con gli esempi, ci si figuri un uomo che sia agitato e trascinato da una violenta passione, per una donna o per una grande idea: come cambia per lui il suo mondo! Guardando indietro si sente cieco, ascoltando accanto a sé percepisce le cose estranee come una risonanza sorda e priva di significato; ciò che in genere percepisce, non lo aveva mai percepito così, così tangibilmente vicino, colorito, risonante, illuminato, come se lo afferrasse contemporaneamente con tutti i sensi. Tutte le valutazioni sono cambiate e private di valore; tante cose non è più capace di valutarle, perché quasi non può più sentirle: si chiede se non sia stato fino allora lo zimbello di parole estranee, di opinioni estranee; si meraviglia che la sua memoria giri instancabilmente in un cerchio, e sia tuttavia troppo debole e stanca per fare anche un solo balzo fuori da questo circolo. È lo stato più ingiusto del mondo, stretto, irriconoscente verso il passato, cieco ai pericoli, sordo agli avvertimenti, un piccolo vivo vortice in un mare morto di notte e di oblio: e tuttavia questo stato - non storico, antistorico da cima a fondo - è la matrice non solo di un'azione ingiusta, ma anche e soprattutto di ogni azione giusta; e nessun artista giungerà alla sua effigie, nessun condottiero alla sua vittoria, nessun popolo alla sua libertà, senza aver prima, in un tale stato non storico, anelato e aspirato a esse. Come colui che agisce, secondo l'espressione di Goethe, è sempre senza coscienza,^[14] così anche è senza scienza, dimentica la maggior parte delle cose per farne una sola, è ingiusto verso ciò che è dietro di lui, e conosce solo un diritto, il diritto di ciò che deve ora divenire. Quindi chiunque agisca ama la propria azione infinitamente più che essa non meriti di essere amata: e le azioni migliori vengono compiute in una tale esaltazione d'amore, che in ogni caso non possono non essere immeritevoli di questo amore, quand'anche il loro valore sia per un altro verso incalcolabilmente grande.

Se uno fosse in grado di fiutare e di respirare in numerosi casi questa atmosfera non storica, in cui ogni grande evento storico è sorto, costui potrebbe forse, come essere cosciente, elevarsi a un punto di vista *sovrastorico*, quale Niebuhr ha una volta descritto come possibile risultato

delle considerazioni storiche. «A una cosa almeno,» egli dice «la storia, intesa in modo chiaro ed esauriente, è utile: che si sa come anche gli spiriti più grandi e alti del genere umano non sappiano quanto fortuitamente il loro occhio ha assunto la forma attraverso cui essi vedono e attraverso cui essi violentemente pretendono che tutti vedano, violentemente in quanto l'intensità della loro coscienza è eccezionalmente grande. Chi non sa e non ha capito ciò con grande precisione e in molti casi, viene soggiogato dall'apparizione di uno spirito potente, che rechi la più alta passionalità in una forma data». Sovrastorico sarebbe da dire un tale punto di vista, perché chi l'assumesse, non potrebbe più risentire nessuna seduzione a vivere oltre e a collaborare alla formazione della storia, per il fatto che avrebbe riconosciuto la sola condizione di ogni accadere, quella cecità e ingiustizia nell'anima di chi agisce; egli stesso sarebbe guarito dalla tendenza a prendere ancora eccessivamente sul serio la storia: avrebbe comunque imparato a rispondere a se stesso, per ogni uomo, per ogni vicenda, fra Greci o Turchi, su un'ora del primo o del diciannovesimo secolo, circa la questione del come e perché si viva. Chi chiede ai suoi conoscenti se desiderino vivere di nuovo gli ultimi dieci o venti anni, vedrà facilmente chi di loro sia predisposto a questo punto di vista sovrastorico: essi invero risponderanno tutti «no!», ma motiveranno diversamente questo «no!». Gli uni forse confidando: «ma i prossimi venti saranno migliori»; sono coloro di cui David Hume dice ironicamente:

And from the dregs of life hope to receive,

What the first sprightly running could not give.[15]

Chiamiamoli gli uomini storici; lo sguardo nel passato li spinge verso il futuro, infiamma il loro coraggio a misurarsi ancora con la vita, accende la speranza che ciò che è giusto possa ancora venire, che la felicità stia dietro il monte verso cui camminano. Questi uomini storici credono che il senso dell'esistenza verrà sempre più alla luce nel corso del suo processo, guardano indietro solo per imparare, in base alla considerazione del processo finora avvenuto, a capire il presente e a desiderare più ardentemente il futuro; non sanno affatto quanto poco storicamente, nonostante tutta la loro storia, essi pensino e agiscano, e come anche il loro occuparsi di storia non sia al servizio della pura conoscenza, bensì della vita.

Ma a quella domanda, riguardo a cui abbiamo sentito la prima risposta, si può rispondere anche diversamente. Cioè ancora con un «no!» - ma con un «no» diversamente motivato. Gol «no» dell'uomo sovrastorico, il quale non vede la salvezza nel processo, e per il quale al contrario in ogni momento il mondo è completo e tocca il suo termine. Cosa potrebbero insegnare altri dieci anni, che non abbiano potuto insegnare i dieci anni

passati?

Se poi il senso della teoria sia la felicità o la rassegnazione o la virtù o la penitenza, in ciò gli uomini sovrastorici non sono mai stati d'accordo fra loro; ma, di contro a tutte le maniere storiche di considerare il passato, essi giungono alla piena unanimità sulla proposizione: il passato e il presente sono la stessa e identica cosa, cioè tipicamente uguali in ogni varietà, e costituiscono, come onnipresenza di tipi non transitori, una struttura immobile di valore immutato e di significato eternamente uguale. Come le centinaia di lingue diverse corrispondono agli stessi bisogni, tipicamente fissi, degli uomini, sicché uno che capisse questi bisogni non potrebbe imparare niente di nuovo da nessuna delle lingue, così il pensatore sovrastorico si rischiera dal di dentro ogni storia dei popoli e degli individui, indovinando chiaroveggentemente il senso originario dei diversi geroglifici e addirittura scansando a poco a poco, affaticato, gli ideogrammi sgorganti sempre di nuovo: come potrebbe infatti non giungere, nell'infinita sovrabbondanza di ciò che accade, alla sazietà, alla saturazione, anzi alla nausea? Sicché infine il più audace è forse pronto a dire al suo cuore con Giacomo Leopardi:

«Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai».[16]

Ma lasciamo[17] agli uomini sovrastorici la loro nausea e la loro saggezza: oggi vogliamo piuttosto allietarci di cuore della nostra mancanza di saggezza e concedere a noi stessi, come uomini attivi e progressivi, come adoratori del processo, una giornata buona. Sia pure la nostra valutazione della sfera storica soltanto un pregiudizio occidentale, purché almeno nell'ambito di questi pregiudizi progrediamo e non ci fermiamo! Purché impariamo sempre meglio proprio questo, a coltivare la storia a scopo di *vita*! Poi concederemo di buon grado ai sovrastorici che essi posseggono più saggezza di noi, nel caso cioè in cui possiamo essere sicuri di possedere più vita di loro: giacché così la nostra mancanza di saggezza avrà comunque più avvenire della loro saggezza. E affinché nessun dubbio possa sussistere sul senso di questo contrasto fra vita e saggezza, mi gioverò di un procedimento sperimentato fin dall'antichità ed enuncerò subito alcune tesi.

Un fenomeno storico, conosciuto in modo puro e completo e ridotto a fenomeno di conoscenza è, per colui che lo ha conosciuto, morto: egli ha infatti riconosciuto in esso l'illusione, l'ingiustizia, la cieca passione, e in genere tutto l'orizzonte terrestremente offuscato di questo fenomeno e

insieme appunto la sua potenza storica. Questa potenza è ora per lui, come sapiente, divenuta impotente: ma forse non ancora per lui, come vivente. [18]

La storia, pensata come pura scienza e divenuta sovrana, sarebbe una specie di chiusura e liquidazione della vita per l'umanità. L'educazione storica è invece qualcosa che è salutare e promette futuro solo al seguito di una forte corrente vitale nuova, per esempio di una cultura in divenire, cioè solo quando viene dominata e guidata da una forza superiore e non quando è essa stessa a dominare e a guidare.

La storia, in quanto sia al servizio della vita, è al servizio di una forza non storica, e perciò non potrà né dovrà diventare mai, in questa subordinazione, pura scienza, come per esempio lo è la matematica. Ma la questione fino a che grado la vita abbia bisogno in genere del servizio della storia, è una delle questioni e preoccupazioni più alte riguardo alla salute di un uomo, di un popolo, di una cultura. Perché con un certo eccesso di storia la vita si frantuma e degenera, e alla fine a sua volta, a causa di questa degenerazione, va perduta la storia stessa.

2

Ma che la vita abbia bisogno del servizio della storia, deve essere compreso altrettanto chiaramente quanto la proposizione che sarà più tardi da dimostrare - secondo cui un eccesso di storia danneggia l'essere vivente. In tre riguardi al vivente occorre la storia: essa gli occorre in quanto è attivo e ha aspirazioni, in quanto preserva e venera, in quanto soffre e ha bisogno di liberazione. A questi tre rapporti corrispondono tre specie di storia, in quanto sia permesso distinguere una specie di storia *monumentale*, una specie *antiquaria* e una specie *critica*.

La storia occorre innanzitutto all'attivo e al potente, a colui che combatte una grande battaglia, che ha bisogno di modelli, maestri e consolatori, e che non può trovarli fra i suoi compagni e nel presente. Così essa occorre a Schiller: il nostro tempo è infatti così cattivo, dice Goethe, che nella vita umana che lo attorna il poeta non incontra più nessuna natura utilizzabile. Con riguardo all'attivo, Polibio chiama per esempio la storia politica la vera preparazione al governo di uno Stato, e l'ottima maestra che col ricordo delle altrui sventure ci ammonisce a sopportare con fermezza i mutamenti di fortuna.[19] Chi ha imparato a riconoscere in ciò il senso della storia, deve essere infastidito nel vedere viaggiatori curiosi o meticolosi micrologi arrampicarsi sulle piramidi dei grandi eventi del passato; là dove egli trova incitamenti a imitare e a far meglio, non desidera incontrare l'ozioso che, desideroso di distrazioni o di sensazioni, gironzola

come fra i tesori artistici accumulati in una galleria. È per non scoraggiarsi e sentir nausea in mezzo agli oziosi deboli e senza speranze, in mezzo a compagni in apparenza attivi, ma in verità soltanto eccitati e gesticolanti, che l'attivo si guarda indietro e interrompe la corsa verso la sua meta, per prendere respiro. Ma la sua meta è una qualche felicità, forse non la sua propria, spesso quella di un popolo o quella dell'umanità intera; egli fugge dalla rassegnazione e usa la storia come mezzo contro la rassegnazione. Per lo più non lo attende nessuna ricompensa se non la gloria, cioè il diritto a un posto d'onore nel tempio della storia, dove egli stesso potrà essere maestro, consolatore e ammonitore per i posteri. Giacché il suo comandamento suona: ciò che una volta poté estendere oltre e adempiere in modo più bello l'idea «uomo», deve anche esistere in eterno, per poter fare ciò in eterno. Che i grandi momenti nella lotta degli individui formino una catena, che attraverso essi si formi lungo i millenni la cresta montuosa dell'umanità, che per me le vette di tali momenti da lungo tempo trascorsi siano ancora vive, chiare e grandi - è questo il pensiero fondamentale di una fede nell'umanità che si esprime nell'esigenza di una storia *monumentale*.^[20] Ma proprio per questa esigenza, che il grande debba essere eterno, si accende la più terribile lotta. Ogni altra cosa che vive grida infatti il suo no. Il monumentale non deve sorgere - è questa la parola d'ordine contraria. La muffita abitudine, ciò che è piccolo e basso, riempiendo tutti gli angoli del mondo, vaporando come pesante aria terrestre intorno a tutto ciò che è grande, si getta ostacolando, ingannando, smorzando e soffocando attraverso la strada che la grandezza deve percorrere per giungere all'immortalità. Ma questa strada passa attraverso cervelli umani! Attraverso i cervelli di animali impauriti e dalla vita corta, che si trovano sempre di nuovo davanti alle stesse necessità e che respingono da sé a fatica, per un piccolo tratto di tempo, la rovina. Giacché vogliono prima d'ogni altra cosa solo questo: vivere a ogni costo. Chi potrebbe sopporre in loro quella difficile corsa con la fiaccola della storia monumentale, mediante la quale soltanto può sopravvivere ciò che è grande? E tuttavia sempre di nuovo si destano alcuni che, guardando alla grandezza passata e rafforzati dalla contemplazione di essa, si sentono pieni di felicità, come se la vita umana fosse una cosa magnifica, e come se addirittura il più bel frutto di quest'amara pianta consistesse nel sapere che una volta qualcuno passò attraverso questa esistenza con orgoglio e forza, un altro con profondità, un terzo con misericordia e carità - tutti comunque lasciando dietro di sé una dottrina, secondo cui vive nel modo più bello colui che non dà peso all'esistenza. Se l'uomo volgare prende questa spanna di tempo in modo così melanconicamente serio e avido, quelli seppero giungere, sulla loro via verso l'immortalità e la storia monumentale, a un riso olimpico, o per lo meno a un sublime scherno; spesso scesero nella tomba con ironia, giacché cosa c'era in loro da sotterrare?^[21] Nient'altro che ciò che li aveva sempre oppressi come

scoria, lordume, vanità e bestialità, e che era ormai consegnato all'oblio, dopo essere stato a lungo esposto al loro disprezzo. Ma una cosa vivrà, il monogramma della loro più propria essenza, un'opera, un'azione, una rara illuminazione, una creazione: vivrà, perché nessuna posterità potrà farne a meno. In questa trasfiguratissima forma la gloria è invero qualcosa di meglio del più prelibato boccone del nostro amor proprio, come Schopenhauer l'ha chiamata,[22] è la fede nell'omogeneità e continuità della grandezza di tutti i tempi, è una protesta contro il mutamento delle stirpi e contro la transitorietà.

In che giova dunque all'uomo d'oggi la considerazione monumentale del passato, l'occuparsi delle cose classiche e rare delle epoche precedenti? Egli ne deduce che la grandezza, la quale un giorno esistette, fu comunque una volta *possibile*, e perciò anche sarà possibile un'altra volta; egli percorre più coraggiosamente la sua strada, poiché ora il dubbio che lo assale nelle ore di debolezza, di volere forse l'impossibile, è spazzato via. Si supponga che qualcuno creda che non ci vorrebbero più di cento uomini produttivi, educati e attivi in un nuovo spirito, per far crollare quella «culturalità» che è venuta proprio ora di moda in Germania: come dovrebbe rafforzarlo il constatare che la cultura del Rinascimento si edificò sulle spalle di una siffatta schiera di cento uomini!

E tuttavia - per imparare subito dallo stesso esempio ancora qualcosa di nuovo - come sarebbe fluido e fluttuante, come sarebbe inesatto quel paragone! Quanta diversità dev'essere al riguardo trascurata, se esso vuol aver quell'effetto corroborante, quanto violentemente l'individualità del passato deve essere costretta in una forma generale e smussata in tutti gli angoli acuti, e le linee spezzate a favore di una concordanza! In fondo anzi ciò che fu possibile una volta potrebbe presentarsi come possibile per la seconda volta solo se i Pitagorici avessero ragione nel credere che, per una medesima costellazione dei corpi celesti, anche sulla terra si dovessero ripetere le medesime cose fin nei minimi particolari:[23] sicché quando le stelle avessero una certa posizione reciproca, uno Stoico si unirebbe sempre di nuovo con un Epicureo per assassinare Cesare,[24] e in un'altra posizione Colombo scoprirebbe sempre di nuovo l'America.[25] Solo se la terra ricominciasse ogni volta la sua commedia dopo il quinto atto, se fosse stabilito che la stessa concatenazione di motivi, lo stesso *deus ex machina*, la stessa catastrofe ritornassero a determinati intervalli, allora il potente potrebbe desiderare la storia monumentale secondo una piena, iconica *veracità*, ossia ogni fatto nella sua particolarità e unicità esattamente formate: probabilmente dunque non prima che gli astronomi fossero diventati di nuovo astrologi. Fino ad allora la storia monumentale potrà non aver bisogno di quella piena veracità: sempre avvicinerà, generalizzerà e infine parificherà il dissimile, sempre attenuerà la diversità dei motivi e delle occasioni, per presentare gli *effectus* a spese delle *causae* in maniera monumentale, cioè esemplare e degna di imitazione: sicché con una

piccola esagerazione, in quanto prescinde il più possibile dalle cause, la si potrebbe dire una raccolta di «effetti in sé», come di avvenimenti che «faranno effetto» in ogni tempo. Ciò che viene festeggiato nelle feste popolari, nelle ricorrenze religiose o guerresche, è propriamente un tale «effetto in sé»: è questo che non fa dormire gli ambiziosi, che posa sul cuore degli intraprendenti come un amuleto, non già il *connexus* veramente storico di cause ed effetti che, conosciuto completamente, dimostrerebbe soltanto che mai più qualcosa di assolutamente uguale potrà risultare nel giuoco di dadi del futuro e del caso.

Finché l'anima della storiografia consiste nei grandi *impulsi* che un uomo potente ne trae, finché il passato deve essere descritto come degno di imitazione, imitabile e per la seconda volta possibile, essa è in ogni caso in pericolo di essere alquanto falsata, abbellita nell'interpretazione e in tal modo avvicinata alla libera invenzione; anzi ci sono epoche che non sono affatto capaci di distinguere fra un passato monumentale e un'invenzione mitica, perché da uno di questi mondi possono essere tratti esattamente gli stessi impulsi che dall'altro. Se la considerazione monumentale del passato *domina* sulle altre forme di considerazione, voglio dire sull'antiquaria e sulla critica, lo stesso passato ne soffre *danno*: intere, grandi parti di esso vengono dimenticate, spregiate, e scorrono via come un grigio e ininterrotto flusso, mentre emergono come isole solo singoli fatti abbelliti; nei rari personaggi che in genere divengono visibili, salta agli occhi un che di innaturale e di meraviglioso, come l'anca d'oro che i discepoli di Pitagora volevano vedere nel loro maestro.^[26] La storia monumentale inganna con le analogie: con seducenti somiglianze essa eccita il coraggioso alla temerarietà, l'entusiasta al fanatismo; e se si immagina poi questa storia nelle mani e nelle menti degli egoisti dotati e dei ribaldi fanatici, ecco che regni vengono distrutti, principi assassinati, guerre e rivoluzioni scatenate, e che il numero degli «effetti in sé» storici, cioè gli effetti senza cause sufficienti, viene di nuovo accresciuto. Questo per ricordare i danni che la storia monumentale può fare tra i potenti e gli attivi, siano poi buoni o cattivi: ma cosa causerà mai quando di essa si impadroniranno e si serviranno gli impotenti e gli inattivi!

Prendiamo l'esempio più semplice e frequente. Si immaginino le nature non artistiche, o debolmente artistiche, corazzate e armate dalla storia monumentale dell'arte: contro chi volgeranno ora le loro armi? Contro i loro nemici secolari, gli spiriti artistici forti, ossia contro coloro che soli sono capaci di apprendere veracemente da quella storia, vale a dire per la vita, e di convertire quanto hanno appreso in una prassi potenziata. A costoro viene sbarrata la via; a costoro viene ottenebrata l'aria, quando si danza con idolatria e con grande impegno intorno a un monumento compreso a metà di un qualche grande passato, come se si volesse dire: «Guardate, è questa l'arte vera e reale: cosa v'importa di coloro che divengono e vogliono?». In apparenza questo sciame danzante possiede

perfino il privilegio del «buon gusto»: colui che crea è infatti sempre svantaggiato rispetto a colui che sta solo a guardare e non pone mano all'opera lui stesso; come in tutti i tempi il politicante è più saggio, giusto e riflessivo dello statista governante. Ma se si vuole addirittura trasferire nel campo dell'arte l'uso dei plebisciti e delle maggioranze numeriche, e costringere l'artista per così dire a difendersi davanti al foro dei fannulloni estetici, ci si può giurar sopra in anticipo che sarà condannato: e ciò proprio *perché* i suoi giudici hanno solennemente proclamato il canone dell'arte monumentale (ossia, secondo la spiegazione data, dell'arte che «ha fatto effetto» in tutti i tempi), non già nonostante questo. Invece per ogni arte che non è ancora monumentale, in quanto arte del presente, manca in tali giudici in primo luogo il bisogno, in secondo la pura inclinazione e in terzo appunto quell'autorità della storia. Per contro il loro istinto rivela loro che l'arte può essere ammazzata dall'arte: il monumentale non deve mai più risorgere, e a tale scopo serve proprio ciò che all'autorità del monumentale proviene dal passato. Così sono conoscitori d'arte, perché vorrebbero eliminare l'arte in genere; così si atteggiavano a medici, mentre in fondo hanno mirato all'avvelenamento; così educano la loro lingua e il loro gusto, per spiegare con la loro raffinatezza perché rifiutino così insistentemente tutto ciò che di nutriente cibo artistico viene loro offerto. Giacché non vogliono che la grandezza nasca; il loro strumento sta nel dire: «guardate, il grande esiste già!». In verità a loro, di questa grandezza che esiste già, importa tanto poco, quanto di quella che sorge: ne fornisce testimonianza la loro vita. La storia monumentale è l'abito mascherato, in cui il loro odio per i potenti e i grandi del loro tempo si spaccia per sazia ammirazione dei potenti e dei grandi dei tempi passati; camuffati così rovesciano il vero senso di quella maniera storica di considerare in quello opposto; che lo sappiano chiaramente o no, agiscono in ogni caso come se il loro motto fosse: lasciate che i morti seppelliscano i vivi.

Ciascuna delle tre specie di storia che esistono è nel suo diritto su un solo terreno e in un solo clima: su ogni altro terreno cresce come erbaccia distruttiva. Se l'uomo che vuol creare cose grandi ha in genere bisogno del passato, se ne impossessa per mezzo della storia monumentale; chi invece ama perseverare nel tradizionale e in ciò che è venerato da gran tempo, coltiva il passato come storico antiquario; e solo colui al quale una sofferenza presente opprime il petto, e che a ogni costo vuol gettar via il peso da sé, ha bisogno della storia critica, vale a dire di quella che giudica e condanna. Molto male deriva dal trapiantare sconsideratamente i vegetali: il critico senza sofferenza, l'antiquario senza pietà, il conoscitore della grandezza senza la capacità della grandezza sono tali piante diventate erbacce, estraniare al loro terreno naturale e perciò degenerare.

Della storia ha bisogno in secondo luogo colui che custodisce e venera - colui che guarda indietro con fedeltà e amore, verso il luogo onde proviene, dove è divenuto; con questa pietà egli per così dire paga il debito di riconoscenza per la sua esistenza. Coltivando con mano attenta ciò che dura fin dall'antichità, egli vuole preservare le condizioni nelle quali è nato per coloro che verranno dopo di lui - e così serve la vita. In una tale anima il possesso del patrimonio ancestrale[28] muta il suo concetto: giacché è piuttosto l'anima a essere da quello posseduta. Ciò che è piccolo, limitato, decrepito e invecchiato riceve la sua propria dignità e intangibilità dal fatto che l'anima dell'uomo antiquario, la quale custodisce e venera, trapassa in queste cose e vi si prepara un nido familiare. La storia della sua città diventa per lui la storia di se stesso; egli concepisce le mura, la porta turrita, l'ordinanza municipale, la festa popolare come un diario illustrato della sua gioventù, e in tutte queste cose ritrova se stesso, la sua forza, la sua diligenza, il suo piacere, il suo giudizio, la sua follia e le sue cattive maniere. Qui si poteva vivere, egli si dice, giacché si può vivere; qui si potrà vivere, giacché siamo tenaci e non ci si può spezzare da un giorno all'altro. Così, con questo «noi», egli guarda oltre la caduca e peregrina vita individuale, e sente se stesso come lo spirito della casa, della stirpe e della città. Talvolta saluta, anche al di là di secoli lontani, oscuri e confusi, l'anima del suo popolo come la sua stessa anima; un penetrare col sentimento e un presagire cose nascoste, un fiutare tracce quasi cancellate, un'istintiva ed esatta decifrazione del passato ancora così coperto di scritture, un rapido intendere i palinsesti, anzi i palinsesti - sono queste le sue doti e le sue virtù. Con questo animo Goethe contemplò il monumento di Erwin von Steinbach; nella tempesta del suo sentimento il velo storico di nubi qui disteso si lacerò: egli vide per la prima volta di nuovo l'opera tedesca, «che agisce dal fondo della forte e ruvida anima tedesca». Un tale senso e impulso guidò gli Italiani del Rinascimento e risvegliò nei loro poeti l'antico genio italico a una «nuova meravigliosa risonanza dell'antichissimo arpeggio», come dice Jacob Burckhardt. Ma quel senso di venerazione storico-antiquario raggiunge il suo più alto valore dove riesce a diffondere un sentimento di piacere e di contentezza semplice e commovente riguardo alle condizioni modeste, rozze e finanche misere, in cui può vivere un uomo o un popolo; come per esempio Niebuhr confessa con sincero candore di vivere felice e di non sentire la mancanza dell'arte tra landa e palude, in mezzo a liberi contadini che abbiano una storia. Come potrebbe la storia servire la vita meglio che stringendo alla loro patria e al patrio costume anche le stirpi e popolazioni meno favorite, rendendole stabili e trattenendole dal vagare in paesi stranieri in cerca di condizioni migliori, e dal gareggiare per esse? Talvolta ciò che per così dire

inchioda l'individuo a questi compagni e a questo ambiente, a questa faticosa abitudine e a questi versanti brulli, sembra ostinatezza e irragionevolezza - ma è l'irragionevolezza più salutare e benefica per la collettività, come sa chiunque abbia reso chiari a se stesso i terribili effetti dell'avventuroso piacere di espatriare, forse addirittura nel caso di interesse di popoli, o veda da vicino lo stato di un popolo che ha perduto la fedeltà al suo passato ed è abbandonato a un'incessante e cosmopolitica scelta e ricerca di cose nuove e sempre nuove. Il sentimento opposto, il benessere dell'albero per le sue radici, la felicità di non sapersi totalmente arbitrari e fortuiti, ma di crescere da un passato come eredi, fiori e frutti, e di venire in tal modo scusati, anzi giustificati nella propria esistenza - è questo ciò che oggi si designa di preferenza come il vero e proprio senso storico.

Ora però questo non è lo stato in cui l'uomo sarebbe maggiormente capace di risolvere il passato in pura scienza; sicché anche qui constatiamo ciò che abbiamo constatato per la storia monumentale, che il passato stesso soffre finché la storia serve la vita e viene signoreggiata da impulsi vitali. Per dirla con una certa libertà d'immagine, l'albero sente le sue radici più che non possa vederle; ma questo sentimento misura la grandezza delle radici in base alla grandezza e alla forza dei rami visibili. Se l'albero può già sbagliare in questo, come non sarà poi in errore circa l'intera foresta intorno a sé? Di essa sa e sente qualcosa solo in quanto la foresta lo ostacola o perfino gli giova - ma nient'altro che questo. Il senso antiquario di un uomo, di una cittadinanza o di un intero popolo ha sempre un campo visivo molto limitato; la maggior parte delle cose esso non la scorge neanche, e il poco che vede, lo vede troppo vicino e isolato; non lo sa misurare e perciò dà uguale importanza a tutto, e perciò troppa importanza alla cosa singola. Poi per le cose del passato non ci sono diversità e proporzioni di valore che facciano veramente giustizia ai rapporti delle cose tra loro; bensì ci sono sempre e solo misure e proporzioni delle cose rispetto all'individuo o al popolo che guarda all'indietro in senso antiquario.

Qui è sempre molto vicino un pericolo:[29] alla fine tutto ciò che di antico e passato entra in genere ancora nell'orizzonte, viene semplicemente accettato come ugualmente venerabile, mentre tutto ciò che non muove incontro con venerazione a questa antichità, ossia il nuovo e ciò che diviene, è rifiutato e avversato. Così gli stessi Greci tollerarono lo stile ieratico delle loro arti figurative accanto a quello libero e grande, anzi essi non solo tollerarono più tardi i nasi appuntiti e il sorriso gelido, ma ne fecero addirittura una raffinatezza da buongustai. Quando l'animo di un popolo si indurisce a tal segno, quando la storia serve la vita passata al punto da minare la vita presente e proprio la vita superiore, quando il senso storico non conserva più ma mummifica la vita, allora l'albero muore, innaturalmente, disseccandosi a poco a poco verso la radice - e da

ultimo generalmente perisce la radice stessa. La storia antiquaria degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più. Ora la pietà si inaridisce, l'abitudine erudita continua ad esistere senza la pietà e gira in modo egoistico e compiaciuto intorno al proprio centro. Allora si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che è una volta esistito. L'uomo si rinchiude nel tanfo; riesce ad abbassare con la maniera antiquaria anche un talento più significativo, un bisogno più nobile a un'insaziabile curiosità o meglio a un'avidità di cose vecchie e di tutto; spesso scende così in basso, che alla fine è contento di ogni cibo e mangia di gusto anche la polvere delle quisquiglie bibliografiche.

Ma anche quando non subentra quella degenerazione, quando la storia antiquaria non perde il fondamento su cui soltanto può mettere radici a vantaggio della vita, restano però sempre non pochi pericoli, qualora cioè essa diventi troppo forte e soffochi gli altri modi di considerare il passato. Essa è capace appunto solo di *conservare*, non di generare vita; perciò sottovaluta sempre ciò che diviene, in quanto non ha per esso alcun istinto divinante - come per esempio lo ha la storia monumentale. Quindi la storia antiquaria ostacola la forte risoluzione per il nuovo, quindi paralizza chi agisce, il quale sempre, come agente, violerà e deve violare qualche pietà. Il fatto che qualcosa sia diventato vecchio genera ora la pretesa che debba essere immortale; giacché se uno calcola tutto ciò che una tale antichità - un antico costume dei padri, una fede religiosa, un privilegio politico ereditario - ha sperimentato durante il tempo della sua esistenza, quale somma di pietà e di venerazione ha ricevuto da parte dell'individuo e delle generazioni, allora appare temerario o persino scellerato sostituire una tale antichità con una novità, e contrapporre a un tal cumulo numerico di pietà e di venerazioni le unità di ciò che diviene ed è presente.

Qui si fa chiaro come l'uomo abbia molto spesso necessariamente bisogno, accanto al modo monumentale e antiquario di considerare il passato, di un *terzo* modo, *quello critico*: e anche di questo per servire la vita. Egli deve avere, e di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere: egli ottiene ciò traendo quel passato innanzi a un tribunale, interrogandolo minuziosamente, e alla fine condannandolo; ogni passato merita invero di essere condannato - giacché così vanno appunto le cose umane: sempre la violenza e la debolezza umane sono state potenti. Non è la giustizia che siede qui a giudizio; ancor meno è la clemenza che pronuncia qui il giudizio: ma soltanto la vita, quella forza oscura, impellente, insaziabilmente avida di se stessa. Il suo verdetto è sempre inclemente, sempre ingiusto, poiché esso non è mai scaturito da una pura fonte di conoscenza; ma nella maggior parte dei casi il verdetto risulterebbe uguale, se fosse la stessa giustizia a pronunciarlo. «Giacché tutto ciò che nasce *merita* di perire^[30]. Perciò sarebbe meglio che niente nascesse». Ci vuole molta forza per poter vivere e per

dimenticare, in quanto vivere ed essere ingiusti sono una cosa sola. Lo stesso Lutero ha detto una volta che il mondo è nato solo per una dimenticanza di Dio: se Dio cioè avesse pensato all'«artiglieria pesante», non avrebbe creato il mondo. Ma talvolta proprio la vita stessa, che ha bisogno della dimenticanza, richiede il temporaneo annientamento di questa dimenticanza; allora appunto deve precisamente divenir chiaro quanto sia ingiusta l'esistenza di una qualche cosa, di un privilegio, di una casta, di una dinastia per esempio, quanto questa cosa meriti la fine. Allora il suo passato viene considerato criticamente, allora si attaccano con il coltello le sue radici, allora si calpestano crudelmente tutte le pietà. È sempre un processo pericoloso, pericoloso cioè per la vita stessa: uomini o tempi che servono la vita a questo modo, giudicando e annientando un passato, sono sempre uomini e tempi pericolosi e in pericolo. Infatti, dato che noi siamo i risultati di generazioni precedenti, siamo anche i risultati dei loro travimenti, delle loro passioni e dei loro errori, anzi dei loro delitti; non è possibile staccarsi del tutto da questa catena. Se noi condanniamo quei travimenti e ce ne riteniamo affrancati, non è eliminato il fatto che deriviamo da essi. Arriviamo nel miglior caso a un conflitto fra la natura ereditaria e avita e la nostra conoscenza, o anche a una lotta di una nuova e severa disciplina contro ciò che è acquisito e innato da gran tempo; noi piantiamo una nuova abitudine, un nuovo istinto, una seconda natura, sicché la prima natura rinsecchisce. È un tentativo di darsi per così dire a *posteriori* un passato da cui si vorrebbe derivare, in contrasto con quello da cui si deriva - sempre un tentativo pericoloso, perché è assai difficile trovare un limite nella negazione del passato, e perché le seconde nature sono generalmente più deboli delle prime. Troppo spesso ci si ferma alla conoscenza del bene senza farlo, perché si conosce anche il meglio, senza poterlo fare. Ma qua e là la vittoria arride lo stesso, e c'è anzi, per coloro che lottano, per coloro che si servono della storia critica per la vita, una notevole consolazione: quella cioè di sapere che anche tale prima natura è stata una volta, quando che sia, una seconda natura, e che ogni seconda natura che vinca diventa una prima natura. -

4[31]

Sono questi i servigi che la storia può rendere alla vita; ogni uomo e ogni popolo ha bisogno, secondo le sue mete, forze e necessità, di una certa conoscenza del passato, ora come storia monumentale, ora come storia antiquaria e ora come storia critica: ma non è il bisogno di una schiera di pensatori puri che soltanto stiano a guardare la vita, oppure di individui avidi di sapere, che siano appagati solo dal sapere, e per i quali l'accrescimento della conoscenza sia il fine stesso, bensì si tratta sempre di

un bisogno che ha come scopo la vita e quindi anche rimane sotto la signoria e suprema guida di questo scopo. Che questo sia il rapporto naturale di un'epoca, una cultura o un popolo con la storia - provocato dalla fame, regolato dal grado di bisogno, tenuto a freno dalla forza plastica interna - che la conoscenza del passato sia desiderata in tutti i tempi solo per servire il futuro e il presente, non per indebolire il presente, non per sradicare un futuro vitalmente forte: tutto ciò è semplice come è semplice la verità, e convince subito anche colui che non se ne fa prima addurre la prova storica.

E ora subito uno sguardo sul nostro tempo! Inorridiamo, fuggiamo indietro: dov'è andata tutta la chiarezza, tutta la naturalezza e purezza di quel rapporto tra vita e storia, quanto confusamente, quanto esageratamente, quanto inquietamente fluttua oggi questo problema davanti ai nostri occhi! È colpa di noi che guardiamo? O la costellazione di vita e storia è realmente cambiata, per il fatto che un astro fortemente ostile si è inserito fra loro? Mostrino altri che abbiamo visto male: noi diremo ciò che crediamo di vedere. Un tale astro, un astro fulgido e magnifico si è veramente frapposto, la costellazione è realmente mutata - *a causa della scienza, a causa dell'esigenza che la storia sia scienza*. Oggi non governa più solo la vita, dominando il sapere circa il passato, bensì tutti i pali di frontiera sono rovesciati e tutto ciò che una volta fu si precipita sull'uomo. Fin dove all'indietro ci fu un divenire, fin là indietro, sino all'infinito sono anche spostate tutte le prospettive. Ancora nessuna generazione aveva visto uno spettacolo sterminato come quello che oggi mostra la scienza del divenire universale, la storia; certo però essa lo mostra con la pericolosa audacia del suo motto: *fiat veritas pereat vita*.

Facciamoci ora un'immagine dell'evento spirituale che è da ciò provocato nell'anima dell'uomo moderno. Il sapere storico sgorga sempre di nuovo da sorgenti inesauribili, in qua e in là; ciò che è estraneo e sconnesso si affolla, la memoria apre tutte le sue porte e tuttavia non è aperta abbastanza ampiamente, la natura si sforza al massimo di ricevere questi ospiti estranei, di ordinarli e onorarli, ma essi stessi sono in lotta fra loro, e sembra necessario che l'uomo li vinca e li domini tutti per non perire egli stesso nella loro lotta. L'assuefazione a un tale disordinato, tempestoso e combattuto governo di casa diventa a poco a poco una seconda natura, benché sia fuori questione che questa seconda natura è molto più debole, molto più irrequieta e in ogni rispetto più malsana della prima. Da ultimo l'uomo moderno si porta in giro un'enorme quantità di indigeribili pietre del sapere, che poi all'occorrenza rumoreggiano puntualmente dentro di noi, come avviene nella favola.^[32] Con questo rumoreggiare si rivela la qualità più propria di questo uomo moderno: lo strano contrasto di un interno a cui non corrisponde nessun esterno, e di un esterno a cui non corrisponde nessun interno, un contrasto che i popoli antichi non conoscono. Il sapere che viene preso in eccesso, senza fame,

anzi contro il bisogno, oggi non opera più come motivo che trasformi e spinga verso l'esterno, ma rimane nascosto in un certo caotico mondo interno, che l'uomo moderno designa con strana superbia come l'«interiorità» a lui propria. Certo si dice poi che si ha il contenuto e che manca solo la forma; ma per ogni vivente questo è un contrasto del tutto innaturale. La nostra cultura moderna non è niente di vivo proprio per questo, che non può essere affatto concepita senza questo contrasto, vale a dire essa non è affatto una vera cultura, ma solo una specie di sapere intorno alla cultura; essa si ferma al pensiero della cultura, al sentimento della cultura, non ne viene fuori una risoluzione di cultura. Ciò che invece è realmente motivo e che diventa visibile all'esterno come azione, spesso non significa poi molto più che un'indifferente convenzione, una misera imitazione o anche una rozza smorfia. Allora sì che il sentimento all'interno riposa, simile a quel serpente che ha ingoiato conigli interi e si stende poi tranquillamente al sole, evitando tutti i movimenti tranne quelli necessari. Il processo interno: questo è oggi la cosa stessa, questo è la vera «cultura». Tutti quelli che passano di là hanno solo il desiderio che una tale cultura non perisca di indigestione. Si immagini per esempio un Greco che passasse davanti a una tale cultura; egli constaterrebbe che per gli uomini moderni «cólto» e «storicamente cólto» sono espressioni talmente affini da indicare una cosa sola e differire soltanto per il numero delle parole. Se egli poi dicesse la sua frase: uno può essere molto cólto e tuttavia per nulla cólto storicamente, si crederebbe di non aver udito bene, e si scuoterebbe il capo. Quel noto piccolo popolo di un passato non troppo lontano, voglio dire appunto i Greci, nel periodo della sua forza più grande aveva serbato tenacemente uno spirito antistorico; se un uomo attuale dovesse ritornare per incantesimo in quel mondo, troverebbe presumibilmente i Greci molto «incolti», e in tal modo poi certo il segreto così scrupolosamente nascosto della cultura moderna sarebbe svelato tra le pubbliche risa. Noi moderni infatti non caviamo niente da noi stessi; solo riempiendoci e stipandoci di epoche, costumi, arti, filosofie, religioni e conoscenze estranee, diventiamo qualcosa di degno di considerazione, ossia enciclopedie ambulanti, come forse ci considererebbe un antico Greco sbalestrato nella nostra epoca. Ma nelle enciclopedie ogni valore si trova solo in ciò che vi sta dentro, nel contenuto, non in ciò che vi sta sopra o che è rilegatura e copertina; e quindi tutta la cultura moderna è essenzialmente interna: esternamente il rilegatore vi ha stampato sopra qualcosa come «Manuale di cultura interna per barbari esterni».[33] Anzi questo contrasto fra dentro e fuori rende l'esterno ancor più barbarico di quel che sarebbe se un popolo rozzo crescesse solo da se stesso secondo i suoi duri bisogni. Giacché qual mezzo resta ancora alla natura per dominare ciò che si stipa troppo abbondantemente? Solo il mezzo di riceverlo con la maggior facilità possibile, per subito eliminarlo ed espellerlo di nuovo. Ne nasce un'abitudine a non prendere più sul serio le cose reali, ne nasce la

«personalità debole», secondo la quale il reale, l'esistente, lascia soltanto una scarsa impressione; alla fine si diventa all'esterno sempre più indulgenti e comodi, e si allarga il pericoloso abisso fra contenuto e forma fino all'insensibilità per la barbarie, purché la memoria venga eccitata sempre di nuovo, purché vi affluiscano sempre nuove cose degne di essere sapute, che possano essere accuratamente sistemate nei cassetti di quella memoria. La cultura di un popolo in contrapposizione a quella barbarie è stata una volta con un certo diritto, io credo, definita come unità di stile artistico in tutte le manifestazioni vitali di un popolo; questa definizione non deve essere fraintesa, quasi si trattasse del contrasto fra barbarie e *bello* stile; il popolo a cui si attribuisce una cultura deve soltanto essere in ogni aspetto reale qualcosa di vivamente unico e non dividersi così miseramente in interno ed esterno, in contenuto e forma. Chi vuol fondare e promuovere la cultura di un popolo, fondi e promuova questa superiore unità e collabori alla distruzione della «culturalità» moderna a favore di una vera cultura, osi riflettere su come la salute di un popolo, turbata dalla storia, possa essere ristabilita, su come esso possa ritrovare i suoi istinti, e con essi la sua onestà.

Voglio parlare addirittura solo di noi Tedeschi del presente, che più di altri popoli abbiamo da soffrire di quella debolezza di personalità e della contraddizione fra contenuto e forma. Da noi Tedeschi la forma viene comunemente considerata come una convenzione, come travestimento e finzione, e viene perciò, se non odiata, comunque non amata; ancora più giusto sarebbe dire che noi abbiamo una straordinaria paura della parola convenzione e certo anche della cosa convenzione. In questa paura i Tedeschi abbandonarono la scuola dei Francesi, poiché volevano diventare più naturali e in tal modo più tedeschi. Ma ora sembra che con questo «in tal modo» abbiano fatto male i loro conti: fuggiti dalla scuola della convenzione, essi si lasciarono poi andare, come e dove avessero voglia, e imitarono in fondo fiaccamente e a casaccio, quasi con smemoratezza, ciò che prima imitavano scrupolosamente e felicemente. Così oggi si vive, rispetto ai tempi precedenti, ancora in una convenzione francese, indolente e scorretta, com'è mostrato da tutto il nostro modo di camminare, stare in piedi, conversare, vestire e abitare. Mentre si credeva di fuggire indietro verso la naturalezza, si sceglieva soltanto il lasciarsi andare, la comodità e la minor misura possibile di superamento di sé. Si giri per una città tedesca - ogni convenzione, paragonata con la caratteristica nazionale delle città straniere, si mostra nel suo aspetto negativo, tutto è senza colore, logoro, mal copiato, trascurato, ognuno fa a proprio piacimento, ma non secondo una inclinazione robusta e ricca di pensiero, bensì secondo le leggi prescritte per un verso dalla fretta generale, e per l'altro dalla generale smania di comodità. Un capo di vestiario, la cui invenzione non costituisce un rompicapo e la cui realizzazione non costa tempo, cioè un capo di vestiario preso a prestito dall'estero e imitato con la maggior negligenza

possibile, passa subito fra i Tedeschi come un contributo al costume tedesco. Il senso della forma viene da loro addirittura rifiutato ironicamente - perché si ha già *il senso del contenuto*: essi non sono forse il famoso popolo dell'interiorità?

Ora però esiste anche un famoso pericolo in questa interiorità: il contenuto stesso, che si suppone non possa affatto essere visto esternamente, potrebbe un bel giorno volatilizzarsi; ma esternamente non si noterebbe nulla né di ciò né della presenza anteriore. Comunque, ci si figuri pure il popolo tedesco il più lontano possibile da questo pericolo: lo straniero avrà sempre una parte di ragione con il rimprovero che il nostro interno è troppo debole e disordinato per agire verso l'esterno e per darsi una forma. Tale interiorità può inoltre dimostrarsi delicata, sensibile, seria, possente, fervida e buona in grado eccezionale, ed essere forse anche più ricca dell'interiorità di altri popoli: ma nel complesso essa rimane debole, perché tutte le belle fibre non sono intrecciate in un nodo robusto: sicché l'azione visibile non è l'azione complessiva e la rivelazione che questo intimo fa di sé, ma solo un debole o rozzo tentativo di qualche fibra di voler apparire sostituiva del tutto. Perciò il Tedesco non può essere giudicato in base a un'azione, e rimane come individuo, anche dopo questa azione, completamente nascosto. Bisogna, come si sa, misurarlo in base ai suoi pensieri e sentimenti, e questi egli li esprime oggi nei suoi libri. Purché proprio questi libri non risvegliassero oggi più che mai il dubbio sul fatto che la famosa interiorità risieda ancora realmente nel suo inaccessibile tempio: sarebbe un pensiero terribile che essa fosse un giorno sparita e ora rimanesse soltanto, come caratteristica del Tedesco, l'esteriorità, quell'esteriorità alteramente goffa e umilmente infingarda. Quasi altrettanto terribile del pensiero che quell'interiorità fosse ancora là dentro, senza che la si potesse vedere, falsata, tinta e ritoccata, e fosse diventata un'attrice, se non peggio: come per esempio sembra supporre, in base alla sua esperienza drammatico-teatrale, Grillparzer, che se ne sta in disparte e osserva tranquillamente. «Noi sentiamo con astrattezza,» dice «quasi non sappiamo più come si manifesti il sentimento presso i nostri contemporanei; noi gli facciamo far salti quali esso oggiogiorno non fa più. Shakespeare ha guastato tutti noi moderni».[34]

Questo è un caso singolo, forse troppo presto generalizzato: ma come sarebbe terribile una sua generalizzazione giustificata, se i casi singoli dovessero imporsi all'osservatore troppo spesso! come suonerebbe disperata la frase: noi Tedeschi sentiamo con astrattezza; siamo stati tutti guastati dalla storia - una frase che distruggerebbe alla radice ogni speranza di una cultura nazionale ancora da venire! Giacché ogni speranza del genere cresce dalla fede nella genuinità e immediatezza del sentimento tedesco, dalla fede nell'interiorità indenne; cosa si deve ancora sperare, ancora credere, se la fonte del credere e dello sperare è intorbidata, se l'interiorità ha imparato a far salti, a danzare, a truccarsi, a manifestarsi con

astrattezza e calcolo, e a perdere lentamente se stessa? E come può ancora resistere il grande spirito produttivo in mezzo a un popolo che non è più sicuro della sua interiorità unitaria, e che si divide in persone colte dall'interiorità deformata e corrotta, e in persone incolte dall'interiorità inaccessibile? Come può resistere, se l'unità del sentimento popolare è andata perduta, se inoltre sa che il sentimento viene falsato e tinto proprio presso quella parte che si dice la parte colta del popolo e che reclama per sé un diritto agli spiriti artistici nazionali. Per quanto qua e là il giudizio e il gusto dei singoli sia diventato persino più fine e sublimato - ciò non indennizza lo spirito produttivo: lo affligge il fatto di dover parlare per così dire solo a una setta e di non essere più necessario in seno al suo popolo. Forse sotterra ora il suo tesoro più volentieri, perché sente disgusto di essere protetto pretenziosamente da una setta, mentre il suo cuore è pieno di pietà per tutti. L'istinto del popolo non gli viene più incontro; è inutile tendere con nostalgia le braccia verso di esso. Cos'altro gli resta ora se non di volgere il suo odio infiammato contro quella costrizione che lo ostacola, contro le barriere erette nella cosiddetta cultura del suo popolo, per condannare almeno da giudice ciò che per lui, vivo e generante vita, è distruzione e degradazione? Così scambia la visione profonda del suo destino con il divino piacere del creatore e del soccorritore, e finisce come sapiente solitario, come saggio disgustato. È lo spettacolo più doloroso: chi mai lo vede, riconosce qui una santa costrizione; costui si dice che qui occorre aiutare, che quella superiore unità nella natura e nell'anima di un popolo deve ripristinarsi, che quella scissione fra il dentro e il fuori deve scomparire di nuovo sotto i colpi di martello della necessità. A quali mezzi deve ora por mano? Ma cosa gli rimane d'altra parte se non la sua conoscenza profonda? Manifestandola, diffondendola e spargendola a piene mani, egli spera di piantare un bisogno: e dal forte bisogno nascerà un giorno la forte azione. E per non lasciare nessun dubbio su dove io prenda l'esempio di quella necessità, di quel bisogno e di quella conoscenza, voglio fornire qui espressamente la mia testimonianza che *l'unità tedesca* in quell'altissimo senso è quanto noi vogliamo e vogliamo più ardentemente della riunificazione politica, *l'unità dello spirito e della vita tedeschi dopo l'annientamento dell'antitesi tra forma e contenuto, tra interiorità e convenzione.* -

In cinque riguardi mi sembra che la saturazione di storia di un'epoca sia ostile e pericolosa per la vita: da un tale eccesso viene prodotto quel contrasto fra esterno e interno di cui si è finora parlato, e da esso la personalità viene indebolita; per questo eccesso un'epoca cade nella

presunzione di possedere la virtù più rara, la giustizia, in grado più alto di ogni altra epoca; da questo eccesso gli istinti del popolo vengono turbati, e al singolo non meno che alla totalità viene impedito di maturare; da questo eccesso viene istillata la credenza sempre dannosa nella vecchiaia dell'umanità, la credenza di essere frutti tardivi ed epigoni; per questo eccesso un'epoca cade nel pericoloso stato d'animo dell'ironia su se stessa, e da esso in quello ancora più pericoloso del cinismo: ma in tale stato d'animo un'epoca va sempre più maturando verso una prassi furba ed egoistica, da cui le forze vitali vengono paralizzate e infine distrutte.

E ora ritorniamo alla nostra prima proposizione: l'uomo moderno soffre di una personalità indebolita. Come il Romano dell'epoca imperiale abbandonò la sua romanità rispetto al mondo che era a lui soggetto, come egli perdettero se stesso sotto l'irrompere delle cose straniere e degenerò in mezzo al cosmopolitico carnevale di dèi, costumi ed arti, così deve accadere all'uomo moderno, che si fa preparare di continuo dai suoi artisti della storia la festa di un'esposizione universale; è diventato uno spettatore gaudente e peregrinante, ed è caduto in una situazione dove perfino grandi guerre e grandi rivoluzioni possono cambiare a malapena qualcosa per un momento. Ancora non è finita la guerra, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia. Anche tacendo vibrare con la massima intensità le corde musicali, sembra quasi impossibile produrre un suono forte e pieno: subito esso si spegne, nel momento seguente risuona già storicamente, delicatamente volatilizzato e senza forza. In termini morali, voi non riuscite più a trattenere il sublime, le vostre azioni sono colpi improvvisi, non tuoni rombanti. Compite le cose più grandi e meravigliose: esse dovranno nondimeno scendere all'Orco senza canto e senza suono. Giacché l'arte fugge, se sulle vostre gesta stendete subito il padiglione della storia. Chi vuol capire, calcolare, comprendere nell'istante in cui dovrebbe, in lungo commovimento, afferrare l'incomprensibile come sublimità, può esser detto razionale, tuttavia solo nel senso in cui Schiller parla della ragione dei razionali: costui non vede certe cose che il fanciullo invece vede, non ode certe cose che il fanciullo invece ode;^[36] queste certe cose sono proprio le più importanti: dato che egli non comprende ciò, la sua comprensione è più fanciullesca del fanciullo e più ingenua dell'ingenuità - nonostante le molte scaltre pieghe dei suoi tratti incartapecoriti e l'esercitazione virtuosa delle sue dita a dipanare le matasse ingarbugliate. Ciò significa: egli ha distrutto e perduto il suo istinto, ora non può più, confidando nel «divino animale», abbandonare le redini quando il suo intelletto vacilla e la sua strada attraversa deserti. Così l'individuo si fa esitante e insicuro, e non può più credere in sé: sprofonda in se stesso, nell'interiorità, ossia in questo caso nel deserto accumulato delle cose apprese che non agiscono all'esterno, dell'erudizione che non diventa vita. Se si bada all'esteriore, si può

osservare come l'espulsione degli istinti per opera della storia abbia trasformato gli uomini quasi in pure astrazioni e ombre:^[37] nessuno osa più arrischiare la propria persona e tutti invece si mascherano da uomini colti, da scienziati, da poeti, da politici. Se si toccano tali maschere, credendo che si tratti di cose serie e non soltanto di una farsa - dato che tutti quanti ostentano la serietà - si hanno improvvisamente fra le mani soltanto cenci e toppe variopinte. Perciò non bisogna farsi ingannare ormai, perciò bisogna comandare loro: «toglietevi il farsetto, oppure siate ciò che sembrate!». Chiunque sia autenticamente serio non deve più diventare un Don Chisciotte, dato che ha di meglio da fare che battersi con tali realtà presunte. Ma in ogni caso egli deve scrutare attentamente, gridare a ogni maschera il suo «Alt! Chi va là?» e strapparle la maschera. Strano! Si penserebbe che la storia incoraggi gli uomini soprattutto a essere *onesti* quand'anche si trattasse di matti onesti; e questo è stato sempre il suo effetto, solo ora non lo è più! La cultura storica e l'abito borghese universali regnano nello stesso tempo. Mentre non si è mai parlato così sonoramente di «libera personalità», non si vedono affatto personalità, e tanto meno libere, ma solo uomini uniformi timorosamente celati. L'individuo si è ritirato nell'interno: da fuori non se ne vede più nulla; al riguardo si può dubitare se possano mai esistere cause senza effetti. O sarebbe necessaria, a guardia del grande harem storico mondiale, una generazione di eunuchi? A costoro certo la pura obiettività si addice magnificamente. Comunque sembra quasi che il compito sia di sorvegliare la storia perché niente ne esca se non appunto delle storie, ma nessun evento! - di impedire che attraverso di essa le personalità divengano «libere», ossia sincere verso di sé, sincere verso gli altri, nella parola e negazione. Solo con questa veracità verranno alla luce l'angustia, l'intima miseria dell'uomo moderno, e al posto di quella convenzione e di quella mascherata che mirano timorosamente a nascondere potranno allora subentrare, come vere soccorritrici, arte e religione, per piantare insieme una cultura che risponda a bisogni veri e che non insegni soltanto, come la cultura generale odierna, a dissimularsi questi bisogni e a divenire in tal modo menzogne ambulanti.

In quali condizioni innaturali, artificiali e in ogni caso indegne deve venirsi a trovare, in un'epoca che soffre della cultura generale, la più verace di tutte le scienze, la sincera e nuda dea Filosofia! In un tal mondo di forzata uniformità esterna, essa rimane un dotto monologo del passeggiatore solitario, un bottino di caccia fortuito dell'individuo, un occulto segreto di camera o una chiacchiera innocua fra vegliardi accademici e bambini. Nessuno deve osare di adempiere in sé la legge della filosofia, nessuno vive filosoficamente, con quella semplice e virile fedeltà che costringeva un antico a comportarsi da Stoico, dovunque fosse, qualunque cosa facesse, se aveva una volta promesso fedeltà alla Stoa. Ogni moderno filosofare è politico e poliziesco, limitato dai governi, dalle

Chiese, dalle accademie, dai costumi e dalle virtù degli uomini a un'apparenza erudita; ci si accontenta del sospiro «se invece» o della nozione «c'era una volta». La filosofia è senza diritto in seno alla cultura storica, qualora voglia essere più di un sapere privo di azione trattenuto al di dentro; se soltanto l'uomo moderno fosse in genere coraggioso e risoluto, se soltanto non fosse, anche nelle sue inimicizie, un essere interiore, egli la bandirebbe; così si accontenta di vestirne pudicamente la nudità. Sicuro, si pensa, si scrive, si stampa, si parla, si insegna filosoficamente - fino a tal punto è permesso quasi tutto; solo nell'agire, nella cosiddetta vita è diverso: qui è permessa sempre una cosa sola e ogni altra è semplicemente impossibile. Così vuole la cultura storica. Questi sono ancora uomini, ci si chiede allora, o forse soltanto macchine per pensare, per scrivere e per parlare?

Goethe dice una volta di Shakespeare: «Nessuno ha disprezzato il costume materiale più di lui; egli conosce benissimo il costume interiore degli uomini, e qui si somigliano tutti. Si dice che ha rappresentato in modo eccellente i Romani; io non trovo, si tratta soltanto di Inglese in carne e ossa, ma certo sono uomini, uomini radicalmente, e a loro ben si addice anche la toga romana».[38] Ora io domando se sarebbe mai possibile presentare come Romani i nostri odierni letterati, popolani, impiegati, politici; non sarebbe affatto possibile, perché essi non sono uomini, ma solo compendi incarnati e per così dire astrazioni concrete. Se hanno carattere e natura propria, tutto ciò è nascosto tanto profondamente da non poter risalire alla luce del giorno: se sono uomini, lo sono soltanto per colui «che indaga le viscere». Per chiunque altro essi sono qualcosa di diverso, non uomini, non dèi, non animali, bensì prodotti di formazione storica, in tutto e per tutto formazione, immagine, forma senza contenuto dimostrabile, purtroppo solo una cattiva forma, e inoltre un'uniforme. E così si intenda e si ponderi la mia frase: *la storia viene sopportata solo dalle personalità forti, quelle deboli, essa le cancella completamente*. Ciò dipende dal fatto che essa imbrogliava il sentimento e la sensazione, dove questi non sono abbastanza robusti da commisurare il passato a sé. Colui che non osa più fidarsi di sé e che invece, per il suo sentire, chiede involontariamente consiglio alla storia: «come devo qui sentire?», diventa a poco a poco, per paura, attore e assume un ruolo, per lo più anzi molti ruoli, recitando perciò ciascuno di essi male e superficialmente. A poco a poco viene a mancare ogni congruenza fra l'uomo e il suo dominio storico; vediamo piccoli giovanotti indiscreti che se la fanno coi Romani come se questi ultimi fossero loro pari; e frugano e scavano nei frammenti dei poeti greci come se anche questi *corpora* fossero pronti per il loro sezionamento e fossero *vilia*, come possono esserlo i loro *corpora* letterari. Se supponiamo che uno si occupi di Democrito, mi sta sempre sulle labbra la domanda: [39] perché non Eraclito? o Filone? o Bacone? o Descartes? e così via a piacere. E poi: perché mai proprio un filosofo? Perché non un poeta, un

oratore? E perché mai un Greco, perché non un Inglese, un Turco? Il passato non è forse abbastanza grande perché vi si possa trovare qualcosa di fronte a cui voi stessi non vi mostriate così ridicolmente arbitrari? Ma come si è detto, è una generazione di eunuchi; per l'eunuco una donna vale l'altra, è soltanto donna, la donna in sé, l'eternamente inavvicinabile - e così è indifferente che cosa facciate, purché la storia stessa rimanga custodita in modo bellamente «oggettivo», ossia da coloro che non potranno mai fare essi stessi storia. E dato che l'eterno femminile non vi trarrà mai in alto,[40] voi lo traete giù a voi e, da neutri, prendete anche la storia come un neutro. Ma perché non si creda che io paragoni sul serio la storia con l'eterno femminile, dirò piuttosto chiaramente che la considero al contrario come l'eterno maschile: senonché per coloro i quali sono fin nel midollo «colti in storia» deve essere piuttosto indifferente che essa sia l'una o l'altra cosa, se essi stessi non sono né maschi né femmine e nemmeno *communia*, ma sempre e solo neutri o, in termini più colti, soltanto gli eterni oggettivi.

Una volta che le personalità siano spente nella maniera descritta fino all'eterna mancanza del soggetto, o come si dice, all'oggettività, niente ormai può avere effetto su di loro; qualunque cosa si faccia di buono e di giusto, come azione, come poesia, come musica, subito lo svuotato uomo colto passa sopra all'opera e si informa sulla storia dell'autore. Se quest'ultimo ha creato già parecchie cose, deve subito lasciarsi interpretare il corso passato e il presumibile corso ulteriore del suo svolgimento, subito viene paragonato ad altri, viene sezionato e squartato in base alla scelta della sua materia, in base alla sua trattazione, viene saggiamente ricomposto e in complesso ammonito e rimproverato. Quand'anche accada la cosa più stupefacente, sempre la schiera dei neutrali storici è sul posto, pronta a dominare l'autore con lo sguardo da grandi lontananze. L'eco risuona istantaneamente: ma sempre come «critica», mentre poco prima il critico non si sognava neanche della possibilità di ciò che si stava facendo. Non si giunge mai a un effetto, ma sempre e solo a una nuova «critica»; e la critica stessa non produce a sua volta nessun effetto, ma viene soltanto fatta oggetto di nuova critica. Inoltre ci si è messi d'accordo di ritenere che molte critiche siano un risultato positivo, che poche siano un insuccesso. Ma in fondo, anche nel caso di un cotale «risultato», tutto rimane come prima: si chiacchiera sì per qualche tempo di qualcosa di nuovo, ma poi ancora di qualcos'altro di nuovo, e si fa nel frattempo ciò che si è sempre fatto. La cultura storica dei nostri critici non permette affatto ormai che si giunga a un'efficacia in senso proprio, ossia a un'efficacia sulla vita e sull'agire; sulla scrittura più nera premono subito la loro carta assorbente, sul disegno più grazioso spalmano le loro spesse pennellate, che vogliono essere considerate come correzioni: ed ecco che tutto è finito di nuovo. Ma mai la loro penna critica cessa di scorrere, giacché essi hanno perso il potere su di essa, e ne vengono guidati più che non la guidino.[41] Proprio

in questa smoderatezza dei loro sfoghi critici, nella mancanza di dominio su se stessi, in ciò che i Romani chiamano *impotentia*, si rivela la debolezza della personalità moderna.

6[42]

Ma lasciamo stare questa debolezza.[43] Volgiamoci piuttosto a una molto celebrata forza dell'uomo moderno, con la domanda invero penosa se egli abbia diritto di dirsi, per la sua nota «oggettività» storica, forte, cioè *giusto*, e giusto in grado superiore rispetto all'uomo di altre epoche. È vero che quell'oggettività trova origine in un accresciuto bisogno e desiderio di giustizia? Oppure essa, in quanto effetto di cause ben diverse, si limita a suscitare l'illusione che la giustizia sia la vera causa di questo effetto? Tale oggettività conduce forse a un pregiudizio dannoso, perché troppo lusinghiero, circa le virtù dell'uomo moderno? - Socrate considerava come un male prossimo alla follia l'immaginarsi di possedere una virtù e non possederla: e certo una tale presunzione è più pericolosa dell'errore opposto di soffrire per un difetto, per un vizio. Giacché attraverso questa illusione è forse ancora possibile diventare migliori; mentre quella presunzione rende gli uomini, o un'epoca, ogni giorno peggiori, cioè - in questo caso, più ingiusti.

Veramente, nessuno ha diritto alla nostra venerazione in più alto grado di colui che possiede l'impulso e la forza della giustizia. Giacché in essa si riuniscono e si celano le virtù più alte e rare, come in un mare insondabile, che da tutte le parti accoglie fiumi e li inghiotte in sé. La mano del giusto che è autorizzato a pronunciare una sentenza non trema più quando tiene la bilancia; inesorabile verso se stesso, egli mette peso su peso, il suo occhio non si turba quando i piatti si alzano e si abbassano, e la sua voce non suona né dura né rotta quando egli pronuncia il giudizio. Se egli fosse un freddo demone della conoscenza, diffonderebbe intorno a sé la glaciale atmosfera di una maestà sovrumaneamente terribile, che noi dovremmo temere, non venerare: ma che egli sia un uomo e che cerchi tuttavia di salire dal dubbio indulgente alla certezza severa, dalla mitezza tollerante all'imperativo «tu devi», dalla rara virtù della magnanimità a quella rarissima della giustizia, che egli somigli ora a quel demone, senza essere sin dal principio null'altro che un povero uomo, e soprattutto che egli debba espiare in ogni momento in se stesso la sua umanità e che si consumi tragicamente per una virtù impossibile - tutto ciò lo pone a una solitaria altezza, come l'esemplare *più rispettabile* della specie uomo. Egli vuole infatti la verità, ma non soltanto come conoscenza fredda e priva di conseguenze, bensì come un giudice che ordina e punisce, verità non come

possesto egoistico del singolo, ma come santa autorizzazione a spostare tutte le pietre di confine dei possessi egoistici, verità in una parola come giudizio universale e nient'affatto come preda catturata e piacere del singolo cacciatore. Solo in quanto l'uomo veritiero abbia l'incondizionata volontà di essere giusto, c'è qualcosa di grande nell'aspirazione alla verità, dappertutto così sconsideratamente glorificata: di fronte a occhi torpidi invece tutta una quantità di diversissimi impulsi, come la curiosità, la paura della noia, l'invidia, la vanità, la passione del giuoco - impulsi che non hanno niente a che fare con la verità - si confondono con quell'aspirazione alla verità che ha la sua radice nella giustizia. Così invero il mondo sembra pieno di persone che «servono la verità»; e tuttavia la virtù della giustizia esiste tanto di rado, ancor più di rado è riconosciuta e quasi sempre è odiata a morte, mentre la schiera delle virtù apparenti ha ricevuto in ogni tempo onori e pompe. Pochi servono la verità, in verità, poiché solo pochi hanno la pura volontà di essere giusti, e anche di questi, pochissimi hanno poi la forza per poter essere giusti. Non basta affatto averne solo la volontà: e i più terribili mali sono venuti agli uomini proprio dall'impulso di giustizia senza discernimento; per questa ragione il benessere generale richiederebbe soprattutto la più larga diffusione possibile del seme del discernimento, affinché il fanatico rimanga distinto dal giudice e la cieca brama di far da giudice dalla forza consapevole di poter giudicare. Ma dove si può trovare un mezzo per piantare il discernimento? - Quindi gli uomini, quando si parla loro di verità e giustizia, persistono sempre in una timorosa incertezza, nel dubbio se a essi parli il fanatico oppure il giudice. Bisogna perciò perdonar loro il fatto che abbiano sempre salutato con particolare benevolenza quei «servitori della verità» che non posseggono né la volontà né la forza di giudicare, e che si pongono il compito di cercare la conoscenza «pura, priva di conseguenze» o, più chiaramente, la verità dalla quale non vien fuori niente. Ci sono molte verità indifferenti; ci sono problemi, un retto giudizio sui quali non richiede neppure dominio di sé, e tanto meno abnegazione. In questo campo indifferente e non pericoloso un uomo riesce certo a diventare un freddo demone della conoscenza; e malgrado tutto ciò! Quand'anche, in tempi particolarmente favorevoli, intere coorti di dotti e di scienziati vengano trasformate in tali demoni - rimane purtroppo comunque possibile che un'epoca simile soffra della mancanza di giustizia grande e severa, insomma del nucleo più nobile del cosiddetto impulso di verità.

Ci si ponga ora davanti agli occhi lo specialista storico del presente: è forse l'uomo più giusto del suo tempo? È vero, egli ha elaborato in sé una tale delicatezza ed eccitabilità di sentimento, che niente di umano gli rimane estraneo; le epoche e le persone più diverse risuonano subito con accenti affini sulla sua lira; egli è diventato una risonanza passiva, che agisce a sua volta con le sue vibrazioni su altre nature passive dello stesso genere, finché da ultimo tutta l'atmosfera di un'epoca è riempita di tali

delicate e affini risonanze incrociandosi. Mi sembra tuttavia che, di ciascun suono fondamentale originale della storia, si percepiscano per così dire solo i suoni concomitanti nelle ottave superiori: ciò che nell'originale è aspro e possente non può essere indovinato attraverso la vibrazione sottile e acuta delle corde sferiche. In compenso il tono originale suscitava per lo più azioni, angustie, terrori, mentre l'altro ci culla e fa di noi molli goditori; è come se si fosse strumentata la sinfonia eroica per due flauti e la si fosse destinata all'uso di sognanti fumatori d'oppio. Da ciò si può ora già valutare come stiano le cose, per questi specialisti, circa la suprema pretesa dell'uomo moderno a una superiore e più pura giustizia; questa virtù non ha mai niente di piacevole, non conosce ondeggiamenti eccitanti, è dura e terribile. Paragonata a essa, come sta già in basso nella scala delle virtù la magnanimità, la magnanimità che è la qualità di alcuni rari storici! Ma assai più numerosi sono quelli che giungono solo alla tolleranza, al riconoscimento di ciò che ormai non si può negare, a un aggiustamento e a un moderato e benevolo abbellimento, nella furba presunzione che l'inesperto interpreti come virtù di giustizia il fatto che il passato sia in genere narrato senza accenti duri e senza l'espressione dell'odio. Ma solo la forza superiore può giudicare; la debolezza deve tollerare, se non vuol fingere forza e non vuol trasformare in commediante la giustizia sul seggio del giudice. Resta poi anche un'altra specie di storici, caratteri buoni, seri e onesti - ma teste anguste; esiste qui la buona volontà di essere giusti, come pure il pathos di essere giudici, ma tutte le sentenze sono sbagliate, all'incirca per la stessa ragione per cui sono falsi i giudizi delle giurie ordinarie. Com'è improbabile dunque la frequenza del talento storico! E ciò a prescindere dagli egoisti e partigiani camuffati, che assumono un atteggiamento molto obiettivo per coprire il loro perfido giuoco. Così pure si prescinde dalle persone veramente sconsiderate, che scrivono, come storici, nell'ingenua credenza che proprio il loro tempo abbia ragione in tutte le opinioni popolari, e che scrivere in conformità a questo tempo equivalga a essere in genere giusti; una credenza in cui vive ogni religione, e sulla quale, nelle religioni, non c'è da dire nient'altro. Questi ingenui storici chiamano «oggettività» il commisurare le opinioni e le azioni del passato alle opinioni correnti del momento: in queste ultime essi trovano il canone di tutte le verità; il loro lavoro è quello di adattare il passato alla trivialità attuale. Per contro essi dicono «soggettiva» ogni storiografia che non prenda come canoniche quelle opinioni popolari.

E non entrerebbe, perfino nella più alta interpretazione della parola «oggettività», un'illusione? Con questa parola si intende allora uno stato dello storico, in cui egli contempla un avvenimento in tutti i suoi motivi e in tutte le sue conseguenze in modo così puro, che esso non fa nessun effetto sul suo soggetto: si intende quel fenomeno estetico, quel distacco dall'interesse personale con cui il pittore, in un paesaggio in tempesta, fra lampi e tuoni, o sul mare agitato, vede la sua immagine interiore; si

intende[44] la completa immersione nelle cose: è tuttavia una superstizione il credere che l'immagine che le cose mostrano in un uomo siffattamente disposto restituisca l'essenza empirica delle cose. Oppure in quei momenti le cose si riprodurrebbero, si disegnerebbero e si fotograferebbero per così dire per attività propria su una pura natura passiva?

Questa sarebbe una mitologia e per di più una mitologia cattiva: inoltre si dimenticherebbe che quel momento è il momento procreativo più forte e autonomo nell'intimo dell'artista, un momento compositivo della specie più alta, il cui risultato sarà certo un dipinto artisticamente vero, ma non storicamente vero. Pensare la storia oggettivamente a questa maniera è il tranquillo lavoro dell'autore drammatico: ciò consiste nel pensare tutte le cose in un rapporto reciproco, nell'intessere ciò che è isolato in un tutto, dappertutto con il presupposto che si debba porre nelle cose un'unità di piano, quando non vi è contenuta. Così l'uomo tesse la sua tela sul passato e lo doma, così si manifesta il suo istinto d'arte - ma non il suo istinto di verità, il suo istinto di giustizia. Oggettività e giustizia non hanno niente a che fare tra loro. Si potrebbe pensare una storia che non avesse in sé neppure una goccia della comune verità empirica e che tuttavia potesse al massimo grado accampare diritti al predicato dell'oggettività. Anzi, Grillparzer osa dichiarare: «che cos'altro è mai la storia se non il modo in cui lo spirito dell'uomo accoglie gli *avvenimenti per lui impenetrabili*? In cui collega ciò che Dio solo sa se è omogeneo? In cui sostituisce l'incomprensibile con qualcosa di comprensibile? in cui attribuisce le sue idee di finalità verso l'esterno a un tutto che conosce solo una finalità all'interno? e ancora suppone il caso dove agiscono mille piccole cause? Ogni uomo ha contemporaneamente la sua separata necessità, sicché milioni di tendenze corrono parallelamente le une accanto alle altre in linee curve e diritte, si incrociano, si favoriscono, si ostacolano, tendono in avanti o all'indietro, assumendo in tal modo l'una per l'altra il carattere del caso e rendendo così impossibile, escluse le influenze degli avvenimenti naturali, dimostrare una efficace e universale necessità di ciò che accade». [45] Ma ora proprio una tale necessità, come risultato di quello sguardo «oggettivo» alle cose, deve essere tratta alla luce! Questo è un presupposto che, quando viene espresso dallo storico come proposizione di fede, può assumere solo una forma stravagante; Schiller certo è pienamente in chiaro circa ciò che in tale supposizione è prettamente soggettivo, quando dice dello storico: «un fenomeno dopo l'altro comincia a sottrarsi al cieco caso, alla libertà senza legge e inquadrarsi come un elemento adattato a un tutto armonico - *che esiste comunque solo nella sua rappresentazione*». Ma che pensare dell'asserzione introdotta con tanta fede, che oscilla artificiosamente fra la tautologia e il controsenso, di un celebre specialista della storia: «è proprio così, ogni fare e agire umano è soggetto al corso delle cose, lieve e spesso sottratto all'osservazione, ma potente e irresistibile»? In una tale proposizione non si sente un'enigmatica verità

più di quanto non si senta una non enigmatica falsità; come nella massima del giardiniere di corte goethiano: «la natura si lascia sì forzare, ma non costringere», o nell'iscrizione di un baraccone da fiera, di cui narra Swift: «qui si può vedere l'elefante più grande del mondo, a eccezione di se stesso». Giacché qual è mai il contrasto tra l'affacciarsi degli uomini e il corso delle cose? In particolare mi colpisce il fatto che gli storici come quello di cui abbiamo riportato una frase non ammaestrino più non appena divengono astratti, mostrando allora nelle loro oscurità il sentimento della loro debolezza. Nelle altre scienze gli universali sono la cosa più importante, in quanto contengono le leggi: ma se le proposizioni come quella riportata volessero passare per leggi, si potrebbe replicare che allora il lavoro dello storiografo è sciupato; giacché che cosa mai rimane di vero in tali proposizioni, se si detrae quell'oscuro e irriducibile resto di cui abbiamo parlato? - ciò è noto e perfino banale, poiché salta agli occhi di tutti nel più piccolo ambito di esperienze. Ma scomodare per questo interi popoli e dedicarvi faticosi anni di lavoro non significherebbe altro che accumulare nelle scienze naturali esperimenti su esperimenti, quando già da gran tempo la legge può essere ricavata dal patrimonio di esperimenti esistente: di tale insensato eccesso di sperimentazione del resto già soffrirebbe, secondo Zöllner,^[46] la scienza naturale di oggi. Se il valore di un dramma dovesse consistere solo nella conclusione e nel pensiero principale, il dramma stesso sarebbe la via più lontana, tortuosa e faticosa possibile per giungere alla meta; e così io spero che la storia possa vedere il suo significato non nei pensieri universali, come in una specie di fiore e di frutto, ma che il suo valore sia proprio quello di parafrasare con spirito un tema noto, forse ordinario, una melodia quotidiana, di elevarla, di innalzarla a simbolo universale, facendo così intuire nel tema originale tutto un mondo di significato profondo, di potenza e di bellezza.

A tal fine occorre però soprattutto una grande potenza artistica, un creativo librarsi in alto, un amoroso immergersi nei dati empirici, un continuare a inventare su tipi dati - a tal fine occorre certamente oggettività, ma tome qualità positiva. Molto spesso però l'oggettività è solo un'espressione verbale. Al posto della calma internamente lampeggiante, esternamente impassibile e oscura dell'occhio dell'artista, viene l'affettazione della calma; così come la mancanza di *pathos* e di forza morale suole travestirsi in tagliente freddezza di osservazione. In certi casi la banalità del sentimento, la saggezza volgare, che solo con la sua noia produce l'impressione della calma, dell'imperturbabilità, osa venir fuori onde farsi passare per quello stato artistico, in cui il soggetto tace e diviene completamente inavvertibile. Allora si cerca tutto ciò che in genere non commuove, e la parola più arida è proprio quella giusta. Anzi si giunge al punto da supporre che colui, a cui *non importa nulla* di un momento del passato, sia destinato a rappresentarlo. Tale è spesso il rapporto vicendevole tra filologi e Greci: agli uni non importa proprio nulla degli

altri - e questo vien detto allora anche «oggettività»! Ma dove proprio ciò che è più alto e raro dev'essere rappresentato, là l'intenzionale e ostentata estraneità, la ricercata, fredda e superficiale arte della motivazione è addirittura rivoltante - quando cioè è la *vanità* dello storico che spinge a questa indifferenza atteggiandosi a oggettività. Del resto riguardo a tali autori bisogna motivare il proprio giudizio più particolarmente in base al principio che ogni uomo ha esattamente tanta vanità quanto gli manca di intelligenza. No, siate almeno onesti! Non cercate l'apparenza della forza artistica, che si deve veramente chiamare oggettività, non cercate l'apparenza della giustizia, se non siete consacrati alla terribile missione del giusto. Quasi che il compito di ogni epoca fosse anche di dover essere giusta verso tutto ciò che una volta fu! Epoche e generazioni non hanno anzi mai ragione di farsi giudici di tutte le epoche e generazioni precedenti: una così scomoda missione tocca invece sempre e solo a individui, e invero ai più rari.^[47] Chi vi costringe a giudicare? E poi - esaminate soltanto se potreste essere giusti, qualora lo voleste! Come giudici dovrete stare più in alto del giudicando; mentre siete solo venuti più tardi. Gli ospiti che vengono a tavola per ultimi devono avere a ragione gli ultimi posti: e voi volete avere i primi? Ma allora almeno fate ciò che è più alto e più grande; forse allora vi si farà veramente posto, anche se verrete per ultimi.

Solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato: solo nella più forte tensione delle vostre qualità più nobili indovinerete ciò che del passato è degno di essere conosciuto e preservato ed è grande. Ugual con uguale! Altrimenti abbasserete il passato a voi. Non credete a una storia, se essa non balza fuori dalla testa degli spiriti più rari; sempre vi accorgerete poi di che qualità è il suo spirito, quando essa sarà costretta a esprimere qualcosa di universale o a dire ancora una volta qualcosa di noto a tutti: il vero storico deve avere la forza di coniare di nuovo ciò che è noto in qualcosa di mai sentito e di annunciare ciò che è universale così semplicemente e profondamente, da far dimenticare la profondità per la semplicità e la semplicità per la profondità. Nessuno può essere insieme un grande storico, un uomo artistico e un superficiale: per contro non bisogna disprezzare i lavoratori che trasportano con la carriola, ammucciano e stacciano, perché essi certo non possono diventare grandi storici; bisogna ancor meno scambiarli per quelli, e invece comprenderli come i necessari compagni e manovali al servizio del maestro: all'incirca così come i Francesi solevano parlare, con un'ingenuità maggiore di quella possibile per i Tedeschi, degli *historiens de M. Thiers*.

Questi lavoratori devono diventare a poco a poco grandi dotti, ma non per questo potranno mai diventare maestri. Un grande dotto e un grande superficiale - queste cose vanno già più facilmente d'accordo. Dunque, la storia la scrive colui che è esperto e superiore. Chi non ha vissuto qualcosa in modo più grande e alto di tutti, non sa neppure interpretare niente di grande e di alto del passato. Il responso del passato è sempre un responso

oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente, voi lo capirete. Oggi si spiega l'influenza straordinariamente profonda ed estesa di Delfi col fatto che i sacerdoti delfici erano esatti conoscitori del passato; oggi conviene sapere che soltanto colui che costruisce il futuro ha diritto a giudicare il passato. Per il fatto che guardate avanti, che vi prefiggete una grande meta, voi riuscite a domare nel contempo quel rigoglioso impulso analitico che ora vi devasta il presente e rende quasi impossibile ogni calma, ogni pacifico crescere e maturare. Tracciate intorno a voi la barriera di una grande e vasta speranza, di un'aspirazione speranzosa.[48] Formate in voi un'immagine a cui il futuro debba corrispondere, e dimenticate la superstizione di essere epigoni. Avete abbastanza da ideare e da inventare, meditando su quella vita futura; ma non chiedete alla storia di indicarvi il modo e il mezzo. Se invece rivivrete in voi la storia dei grandi uomini, imparerete da essa il supremo comandamento di diventare maturi e di sfuggire al fascino paralizzante dell'educazione del tempo, che vede la sua utilità nel non lasciarvi maturare, per dominare e sfruttare voi, gli immaturi. E se desiderate biografie, allora che non siano quelle col ritornello «Il signor Taldeitali e il suo tempo», ma quelle sul cui frontespizio si dovrebbe leggere: «Un lottatore contro il suo tempo». Saziate le vostre anime con Plutarco ed osate credere in voi stessi, credendo ai suoi eroi. Con un centinaio di uomini educati in tal modo non moderno, ossia divenuti maturi e abituati all'eroico, si può oggi ridurre all'eterno silenzio tutta la chiassosa pseudocultura di questo tempo. -

7[49]

Il senso storico, quando domina *incontrollato* e trae tutte le sue conseguenze, sradica il futuro, poiché distrugge le illusioni e toglie alle cose esistenti la loro atmosfera, nella quale soltanto esse possono vivere. La giustizia storica, anche quando viene esercitata realmente e con sensi puri, è una virtù terribile per questo, che sempre mina e manda in rovina ciò che vive: il suo giudicare è sempre un distruggere. Se dietro l'istinto storico non opera un istinto costruttivo, se non si distrugge e non si fa piazza pulita affinché un futuro già vivo nella speranza costruisca la sua casa sul terreno liberato, se la giustizia regna da sola, allora l'istinto creativo viene indebolito e scoraggiato. Una religione per esempio, che debba essere convertita in sapere storico, sotto l'impero della pura giustizia, una religione che debba essere conosciuta da cima a fondo scientificamente, alla fine di questa strada è in pari tempo distrutta.[50] La ragione di ciò si trova nel fatto che, alla verifica storica, vengono ogni volta alla luce tante cose false, rozze, disumane, assurde e violente, che l'atmosfera d'illusione

piena di pietà, in cui soltanto può vivere tutto ciò che vuol vivere, di necessità si disperde: ma solo nell'amore, solo all'ombra dell'illusione dell'amore l'uomo crea, cioè solo nella fede incondizionata nella perfezione e nella giustizia. A chiunque venga costretto a non amare più incondizionatamente, si sono tagliate le radici della sua forza: egli deve disseccarsi, cioè diventare disonesto. In tali effetti alla storia si contrappone l'arte: e solo quando la storia sopporta di essere trasformata in opera d'arte, cioè di diventare pura creazione d'arte, essa può forse conservare istinti - o perfino suscitargli. Ma una tale storiografia contraddirebbe in pieno il carattere analitici) e antiartistico del nostro tempo, anzi verrebbe da questo sentita come una falsificazione. Col tempo la storia che distrugge soltanto, senza essere guidata da un intimo impulso costruttivo, rende però apatici e innaturali i suoi strumenti: giacché tali uomini distruggono illusioni, e «chi distrugge l'illusione in sé e negli altri, lo punisce la natura che è il più severo tiranno». Certo per un pezzo ci si può occupare di storia con piena ingenuità e spensieratezza, come se un'occupazione fosse tanto buona quanto qualsiasi altra; in particolare sembra che solo per ingenuità la teologia moderna si sia data alla storia, e ancor oggi essa quasi non vuole accorgersi di essersi in tal modo, probabilmente assai contro voglia, messa al servizio del voltairiano *écrasez*. Non è il caso di supporre dietro a tutto ciò nuovi e forti istinti costruttivi; bisognerebbe allora riconoscere la cosiddetta Lega Protestante^[51] come il grembo materno di una nuova religione, e magari il giurista Holtzendorf (editore e prefatore di una ancor più cosiddetta Bibbia Protestante) come un Giovanni sul fiume Giordano. Per un certo tempo forse la filosofia hegeliana, ancora fumigante nelle vecchie teste, servirà alla propagazione di quell'ingenuità, per esempio col fatto che si distingue l'«idea del cristianesimo» dalle sue molteplici e imperfette «forme fenomeniche», e ci si lasci convincere addirittura che la «passione dell'idea» sia di rivelarsi in forme sempre più pure, da ultimo invero in una forma certo purissima e trasparentissima, anzi a malapena visibile, nel cervello dell'odierno *theologus liberalis vulgaris*. Ma se si sentono le dichiarazioni di questi cristianesimi pulitissimi sui precedenti cristianesimi sporchi, l'ascoltatore estraneo ha spesso l'impressione che non si parli affatto di cristianesimo, bensì di ... Ora, a cosa mai dobbiamo pensare, quando troviamo il cristianesimo definito dal «massimo teologo del secolo» come la religione che consente di «trasferirsi col sentimento in tutte le religioni reali e in alcune altre ancora meramente possibili», e quando la «vera Chiesa» deve essere quella che «diventa una massa fluida, in cui non ci sono contorni, in cui ogni parte si trova ora qui e ora là, e tutto si mescola pacificamente insieme»? - Di nuovo, a che cosa dobbiamo pensare?

Ciò che si può imparare riguardo al cristianesimo, ossia che sotto l'effetto di un trattamento storicizzante esso è diventato apatico e innaturale, finché da ultimo un trattamento perfettamente storico, vale a

dire giusto, lo risolve ora in puro sapere sul cristianesimo, in tal modo distruggendolo, altrettanto lo si può studiare riguardo a tutto ciò che ha vita, che esso cioè cessa di vivere quando viene sezionato sistematicamente, e che vive dolorosamente da malato quando si cominciano a fare su di esso le esercitazioni di dissezione storica. Ci sono uomini che credono in una virtù salutare rivoluzionaria e riformatrice della musica tedesca fra i Tedeschi: essi sentono con collera e considerano come un torto commesso contro ciò che è più vivo nella nostra cultura il fatto che uomini come Mozart e Beethoven vengano già oggi investiti da tutto il dotto furore del biografismo e vengano costretti col sistema di tortura della critica storica a dare risposte a mille domande indiscrete. Ciò che nei suoi vivi effetti non è ancora affatto esaurito non viene forse prematuramente soppresso o almeno paralizzato dal fatto che si volga la curiosità a innumerevoli micrologie della vita e delle opere, e che si cerchino problemi di conoscenza là dove bisognerebbe imparare a vivere e a dimenticare tutti i problemi? Immaginate di trasportare un paio di tali biografi moderni nel luogo di nascita del cristianesimo o della Riforma luterana: la loro fredda curiosità pragmatizzante sarebbe proprio bastata a rendere impossibile ogni soprannaturale *actio in distans*, così come l'animale più misero può impedire la nascita della quercia più poderosa inghiottendo la ghianda. Tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi e isterilirsi. Così è poi anche di tutte le cose grandi,

«che mai riescono senza un po' d'illusione»,
come dice Hans Sachs nei *Maestri cantori*.

Ma anche ogni popolo, anzi ogni uomo che voglia diventare *maturo*, ha bisogno di una tale illusione avvolgente, di una tale nube che vela e protegge; oggi invece si odia il maturare in genere, perché si onora la storia più della vita. Sicuro, si trionfa per il fatto che oggi «la scienza comincia a dominare sulla vita»: è possibile che si giunga a ciò; ma certamente una vita in tal modo dominata non vale molto, perché molto meno è *vita*, e garantisce vita per il futuro molto meno di quanto la garantisse la vita dominata una volta non dal sapere, ma dagli istinti e da robuste illusioni. Ma questa non sarà neanche l'epoca delle personalità divenute compiute e mature, delle personalità armoniose, bensì quella del lavoro comune più utile possibile. Questo invero significa soltanto: gli uomini devono essere adattati agli scopi del tempo, per potervi mettere mano il più presto possibile; devono lavorare nella fabbrica delle utilità generali prima di essere maturi, anzi perché non diventino affatto maturi - in quanto questo

sarebbe un lusso che sottrarrebbe una quantità di forze «al mercato del lavoro». Si accecano certi uccelli perché cantino meglio: io non credo che gli uomini di oggi cantino meglio dei loro avi, ma quello che io so, è che li si acceca per tempo. Il mezzo peraltro, il mezzo scellerato che si impiega per accecarli è una *luce troppo chiara, troppo repentina, troppo mutevole*. Il giovane viene spinto con la frusta attraverso tutti i millenni: adolescenti che non capiscono nulla di una guerra, di un'azione diplomatica, di una politica commerciale, vengono trovati degni di essere introdotti nella storia politica. Ma come il giovane corre attraverso la storia, così noi moderni corriamo attraverso le gallerie d'arte, così ascoltiamo i concerti. Lo si sente bene, questo suona diversamente da quello, questo agisce diversamente da quello: perdere sempre più questo senso di sorpresa, non meravigliarsi più eccessivamente di niente, alla fine tollerare tutto - ciò viene chiamato poi senso storico, cultura storica. Per esprimerci senza abbellimenti: la massa di ciò che affluisce è così grande, il sorprendente, il barbarico e il violento si gettano così possentemente, «serrati in orribili ammassi», sull'anima giovanile, che essa può salvarsi soltanto con un'intenzionale ottusità. Dove alla base c'era una coscienza più fine e forte, subentra anche un altro sentimento: la nausea. Il giovane è stato privato in tal modo di patria, e dubita di tutti i costumi e di tutte le idee. Ora egli lo sa: in tutti i tempi fu diverso, non conta come tu sia. In melanconica indifferenza egli fa passare davanti a sé un'opinione dietro l'altra, e comprende le parole e lo stato d'animo di Hölderlin mentre leggeva Diogene Laerzio sulla vita e le dottrine dei filosofi greci: «ho sperimentato di nuovo anche qui ciò che mi è accaduto già varie volte, ossia che la transitorietà e mutevolezza dei pensieri e sistemi umani mi hanno colpito quasi più tragicamente delle vicissitudini che vengono dette di solito le sole reali». No, un tale storicizzare straripante, assordante e violento non è certo necessario per la gioventù, come gli antichi mostrano, anzi è al massimo grado pericoloso, come mostrano i moderni. Ma ora si consideri addirittura lo studente di storia, l'erede di un'apatia troppo precoce, divenuta visibile già quasi nell'età dell'adolescenza. Gli appartiene ormai il «metodo» di lavoro personale, il giusto piglio e il tono nobile alla maniera del maestro; un capitoletto del passato, del tutto isolato, è caduto vittima del suo acume e del metodo appreso; egli ha già prodotto, anzi con parola più fiera, ha «creato», è ora diventato servitore della verità con l'azione e signore nel campo mondiale della storia. Se già da ragazzo era «completo», adesso è ormai completissimo: basterà scrollarlo, e la sapienza ci cascherà in grembo con fracasso; ma la sapienza è marcia e ogni mela ha il suo verme. Credete a me: quando gli uomini devono lavorare e diventare utili nella fabbrica della scienza prima di essere maturi, la scienza è in breve tanto rovinata quanto lo sono gli schiavi impiegati troppo per tempo in questa fabbrica. Io deploro che sia ormai necessario servirsi del gergo dei padroni di schiavi e dei datori di lavoro per designare quei rapporti, che di per sé dovrebbero

essere pensati liberi da utilità, sottratti alle miserie della vita; ma involontariamente vengono in bocca le parole «fabbrica», «mercato del lavoro», «offerta», «utilizzo» - o comunque suonino i verbi ausiliari dell'egoismo - quando si vuol descrivere la generazione di dotti più recente. La solida mediocrità si fa sempre più mediocre, la scienza sempre più utile nel senso economico. Propriamente i dotti più recenti sono sapienti soltanto in un punto, in quello invero più saggio di tutti gli uomini del passato, ma in tutti gli altri punti sono solo infinitamente diversi - per esprimerci con prudenza - da tutti i dotti di vecchio stampo. Tuttavia essi esigono per sé onori e vantaggi, come se lo Stato e la pubblica opinione fossero tenuti a prendere le monete nuove per altrettanto buone delle vecchie. I carrettieri hanno fatto fra loro un contratto di lavoro e hanno decretato come superfluo il genio - per il fatto che ogni carrettiere viene timbrato a nuovo come genio; probabilmente un'epoca posteriore riconoscerà dai loro edifici che essi sono stati fabbricati da carrettieri e non da architetti. A coloro che hanno continuamente in bocca il moderno grido di battaglia e di sacrificio «divisione del lavoro! In fila!», è da dire chiaro e tondo: se vorrete promuovere la scienza con la maggior rapidità possibile, la distruggerete anche con la maggior rapidità possibile, come vi perisce la gallina che artificialmente costringete a deporre le uova troppo rapidamente. Bene, negli ultimi decenni la scienza ha progredito con sorprendente rapidità: ma guardate ora anche gli scienziati, le galline esaurite. Non sono davvero nature «armoniche»; essi possono soltanto schiamazzare più che mai, perché depongono uova più spesso: per la verità anche le uova si sono fatte sempre più piccole (benché i libri si siano fatti più grossi). Ne viene, come ultimo e naturale risultato, la «divulgazione» bene accetta da tutti (accanto all'«effeminamento» e all'«infantilizzazione») della scienza, cioè il famigerato tagliare la giacca della scienza sul corpo del «pubblico promiscuo», se vogliamo parlare qui, per un'attività da sarti, anche un tedesco da sartoria. Goethe vedeva in ciò un abuso e sosteneva che le scienze dovessero agire sul mondo esterno solo attraverso una *prassi superiore*^[52]. Alle vecchie generazioni di dotti un tale abuso sembrava inoltre per buone ragioni gravoso e molesto: ugualmente per buone ragioni esso sembra ai dotti di oggi facile, poiché, prescindendo da un piccolo angolo del sapere, essi stessi sono un pubblico molto promiscuo, di cui portano in sé i bisogni. Essi sentono soltanto la necessità di mettersi a sedere comodamente, e allora riescono ad aprire anche il loro piccolo àmbito di studi a quel bisogno e quella curiosità promiscui e popolari. A questo atto di comodità si pretende poi di dare il nome di «modesto abbassarsi del dotto verso il suo popolo»: mentre il dotto si è in fondo abbassato solo verso di sé, in quanto non è dotto ma plebe. Createvi l'idea di un «popolo»: non la potrete mai pensare abbastanza nobile e alta. Se pensaste del popolo con grandezza, sareste anche misericordiosi verso di esso e vi guardereste bene dall'offrirgli la vostra acquaforte storica come

bevanda di vita e di ristoro. Ma nel più profondo di voi stessi, voi ne fate poco conto, poiché non potete avere del suo futuro nessuna stima vera e sicuramente fondata, e agite da pessimisti pratici, voglio dire da uomini guidati dal presentimento di una fine, che diventano per questo indifferenti e trascurati verso il bene altrui e perfino verso quello proprio. Purché la terra continui a portarci! E se non ci porterà più, anche allora sarà bene - così essi sentono e vivono un'esistenza *ironica*.

8[53]

Può apparire invero strano, ma non contraddittorio, che a un'epoca la quale tanto rumorosamente e importunamente suol erompere nella più noncurante esultanza per la sua cultura storica, io attribuisca nondimeno una specie di *coscienza ironica*, un fluttuante presentimento che qui non ci sia da esultare, una paura che forse presto sarà finita per ogni divertimento della conoscenza storica. Un enigma simile, riguardo a singole personalità, ci è stato presentato da Goethe con la sua singolare caratterizzazione di Newton: egli trova in fondo (o meglio in cima) al suo essere «un oscuro presentimento del suo torto», quasi come l'espressione, osservabile solo in certi momenti, di una superiore coscienza giudicante che sia giunta a una certa chiaroveggenza ironica sulla natura innata e necessaria che gli appartiene. Così, proprio negli storici più grandemente e altamente sviluppati, si trova, spesso smorzata fino a un generale scetticismo, una coscienza di quanto siano grandi l'assurdità e la superstizione di credere che l'educazione di un popolo debba essere così preminentemente storica come è oggi; mentre i popoli più forti, più forti nelle azioni e nelle opere, hanno vissuto diversamente, hanno diversamente educato la loro gioventù. Ma a noi conviene quell'assurdità, quella superstizione - così suona l'obiezione scettica - a noi, giunti tardi, ultimi rampolli impalliditi di generazioni potenti e liete, a noi, cui è da riferire la profezia di Esiodo, che un giorno gli uomini nasceranno subito coi capelli grigi, e che Giove cancellerà questa generazione non appena quel segno sarà divenuto in essa visibile. La cultura storica è anche realmente una specie di innata canizie, e coloro che ne portano in sé il segno sin dall'infanzia devono ben giungere all'istintiva credenza della *vecchiaia dell'umanità*:^[54] ma alla vecchiaia si addice ormai un'occupazione da vecchi, cioè il guardare indietro, fare i conti, concludere, cercare conforto nel passato, attraverso i ricordi, insomma la cultura storica. Il genere umano è tuttavia una cosa tenace e perseverante, e non vuole essere osservato nei suoi passi - in avanti e all'indietro — in base ai millenni, ma può esserlo a stento in base alle centinaia di migliaia di anni; esso cioè, nel suo insieme, *non vuole affatto* essere osservato secondo la prospettiva del puntolino atomico

infinitamente piccolo, l'uomo singolo. Che cosa possono mai significare un paio di millenni (o in altri termini, il tratto di tempo di 34 vite umane successive, calcolate in 60 anni ciascuna), perché sia possibile parlare all'inizio di un tale tempo ancora di «gioventù» e alla fine già di «vecchiaia dell'umanità»? Entro questa paralizzante credenza in un'umanità che già appassisce, non si nasconde piuttosto il malinteso di una concezione cristiano-teologica ereditata dal Medioevo, il pensiero di una fine del mondo vicina, di un giudizio angosciosamente atteso? Forse che quella concezione ha cambiato veste attraverso l'accresciuto bisogno storico di giudicare, come se il nostro tempo, ultimo di quelli possibili, fosse esso stesso autorizzato a tenere su tutto il passato quel giudizio universale, che la fede cristiana in nessun modo aspettava dall'uomo, bensì dal «figlio dell'uomo»? Un tempo questo «*memento mori*», gridato tanto all'umanità quanto all'individuo, fu un pungolo sempre tormentoso, e per così dire la punta del sapere e della coscienza medioevale. La parola gridata contro di esso dall'epoca moderna: «*memento vivere*», suona ancora, per parlare apertamente, piuttosto intimidita, non è gridata a gola spiegata e ha qualcosa di insincero.^[55] Giacché l'umanità è ancora ferma al *memento mori* e tradisce ciò con il suo bisogno storico universale: nonostante il suo potentissimo colpo d'ala, il sapere non si è potuto librare nel cielo libero, un profondo senso di disperazione è rimasto e ha assunto quella colorazione storica, da cui è oggi melanconicamente oscurata ogni superiore educazione e cultura. Una religione che di tutte le ore di una vita umana ritiene l'ultima la più importante, che predice una fine della vita sulla terra e condanna tutti i vivi a vivere nel quinto atto della tragedia, stimola certamente le forze più profonde e nobili, ma è ostile a ogni nuova coltivazione, ogni ardito esperimento, ogni libero desiderio; si oppone a ogni volo nell'ignoto, poiché là non c'è amore né speranza per lei; solo controvoglia essa si lascia imporre ciò che diviene, per scartarlo o sacrificarlo al tempo giusto come qualcosa che seduce all'esistenza, come qualcosa che mente sul valore dell'esistenza. Ciò che fecero i Fiorentini quando, sotto l'impressione delle prediche di penitenza di Savonarola, organizzarono i famosi roghi di dipinti, manoscritti, specchi e maschere, appunto questo il cristianesimo potrebbe farlo con ogni cultura che stimolasse ad andare innanzi e che portasse come motto quel *memento vivere*; e se non è possibile far ciò per via diretta, senza giri, cioè con la forza, esso raggiunge ugualmente il suo fine quando si allea con la cultura storica, per lo più addirittura senza che essa lo sappia; e poi, parlando secondo la prospettiva di questa, respinge con una scrollata di spalle tutto ciò che diviene, diffondendo su esso il sentimento di quanto è tardivo e da epigoni, insomma della canizie congenita. La considerazione aspra e melanconicamente seria della mancanza di valore in tutto ciò che accade, del fatto che il mondo è maturo per la sua condanna, si è volatilizzata nella consapevolezza scettica che sia comunque bene conoscere tutto l'accaduto,

perché è troppo tardi per fare qualcosa di meglio. Così il senso storico rende passivi e retrospettivi i suoi servitori; e l'ammalato di febbre storica diventa attivo quasi solo per smemoratezza momentanea, quando appunto quel senso si interrompe, ma tosto, non appena l'azione è finita, si rimette a sezionare il suo operato, a impedire, con la considerazione analitica, che esso continui ad avere effetti e a spellarlo da ultimo fino a farlo diventare «storia». In questo senso noi viviamo ancora nel Medioevo, la storia è ancor sempre una teologia camuffata, e del pari la venerazione, con la quale il profano estraneo alla scienza tratta la casta scientifica, è una venerazione ereditata dal clero. Ciò che prima si dava alla Chiesa, lo si dà oggi, benché più parsimoniosamente, alla scienza: ma il fatto che si dia, è stato causato un tempo dalla Chiesa, non già dallo spirito moderno, che al contrario, nonostante le altre sue buone qualità, ha notoriamente un che di spilorcio, e nella nobile virtù della munificenza è uno sprovveduto.

Forse quest'osservazione non piacerà, forse piacerà altrettanto poco di quella derivazione dell'eccesso di storia dal *memento mori* medioevale e dalla disperazione che il cristianesimo porta in cuore circa tutti i tempi avvenire dell'esistenza terrena. Ma bisognerà tuttavia sostituire questa spiegazione, presentata del resto da me solo in forma dubitativa, con spiegazioni migliori; giacché l'origine della cultura storica - e della sua contraddizione assolutamente e intimamente radicale rispetto allo spirito di un «nuovo tempo», di una «coscienza moderna» - questa origine *deve* essa stessa essere riconosciuta storicamente, la storia *deve* essa stessa risolvere il problema della storia, il sapere *deve* volgere il suo pungolo contro se stesso: questo triplice *deve* è l'imperativo dello spirito del «nuovo tempo», nel caso che vi sia in esso realmente qualcosa di nuovo, di forte, di originale, qualcosa che promette vita. O sarebbe vero che noi Tedeschi - per lasciar fuori dal giuoco i popoli latini - in tutte le superiori questioni di cultura siamo destinati a essere sempre e solo dei «discendenti», per il fatto che solo questo possiamo essere? Wilhelm Wackernagel ha una volta espresso questa proposizione degna di meditazione: «Noi Tedeschi siamo un popolo di discendenti, e con tutto il nostro superiore sapere, finanche con la nostra fede, siamo sempre e solo discendenti del mondo antico; anche coloro che, ostilmente disposti, non lo vogliono, respirano continuamente, subito dopo lo spirito del cristianesimo, l'immortale spirito della cultura classica antica, e se uno riuscisse a staccare dall'atmosfera vitale che circonda l'uomo interiore questi due elementi, non rimarrebbe molto per sostentarci ancora in una vita spirituale». Ma anche se volessimo accontentarci di buon grado di questo destino di essere discendenti dell'antichità, se almeno ci risolvessimo a prenderlo molto energicamente sul serio e con grandezza, e a riconoscere in quest'energia il nostro privilegio distintivo e unico - saremmo nondimeno costretti a chiedere se il nostro destino debba essere in eterno quello di essere *discepoli dell'antichità declinante*. In un qualche giorno potrà essere consentito

fissare la nostra meta progressivamente più in alto e più lontano, in un qualche giorno dovremmo poterci far l'elogio di aver ricreato in noi - anche mediante la nostra storiografia universale - lo spirito della civiltà alessandrino-romana in modo così fruttuoso e grandioso, da poterci poi porre, come il più nobile compenso, l'ancor più poderoso compito di spingerci dietro questo mondo alessandrino e oltre di esso, e di cercare con sguardo coraggioso i nostri modelli nel primitivo mondo greco antico del grande, del naturale e dell'umano. *Ma là troviamo anche la realtà di una cultura essenzialmente antistorica e di una cultura nonostante ciò 0 piuttosto a causa di ciò indicibilmente ricca e piena di vita.* Anche se noi Tedeschi non fossimo nient'altro che discendenti - non potremmo, per il fatto di guardare a una tale cultura come a un'eredità da appropriarci, essere niente di più grande e superbo che appunto discendenti.

Con ciò si vuol dire solo questo e nient'altro che questo, che perfino il pensiero, che fa spesso un effetto penoso, di essere epigoni, se è pensato con grandezza, può garantire tanto all'individuo quanto a un popolo grandi risultati e un desiderio del futuro ricco di speranza: in tal caso cioè concepiamo noi stessi come eredi e discendenti di forze classiche e sorprendenti, e vediamo in ciò il nostro onore, il nostro sprone. Non saremmo dunque frutti tardivi impalliditi e intristiti di forti generazioni, che stentino una vita rabbrividente da antiquari e becchini di quelle generazioni. Tali frutti tardivi vivono certo un'esistenza ironica: l'annientamento segue alle calcagna la loro vita claudicante; rabbrividiscono davanti a esso quando si compiacciono del passato, poiché essi sono memorie viventi, e tuttavia il loro ricordare senza eredi è privo di senso. Allora li avvolge il triste presentimento che la loro vita sia un torto, dal momento che nessuna vita futura può darle ragione.

Ma se noi immaginassimo questi epigoni antiquari barattare improvvisamente quella rassegnazione ironico-dolorosa con l'impudenza; se li immaginassimo annunziare con voce stridula: la stirpe è al suo vertice, giacché solo ora essa ha con sé il sapere ed è divenuta palese a se stessa - allora avremmo uno spettacolo in cui si spiegherebbe, come in una similitudine, l'enigmatico significato per la cultura tedesca di una certa filosofia, molto famosa. Credo che in questo secolo non ci sia stata nessuna deviazione o svolta pericolosa della cultura tedesca, che non sia diventata più pericolosa ancora per l'enorme influenza, fino a questo momento ancora dilagante, di questa filosofia, ossia della filosofia hegeliana. In verità, la credenza di essere un epigono di altri tempi è paralizzante e deprimente: terribile e distruttivo deve però apparire il fatto che un bel giorno una tale credenza divinizzi con ardito capovolgimento questo frutto tardivo come il vero senso e scopo di tutto quanto è precedentemente accaduto, il fatto cioè che la sua sapiente miseria venga equiparata a un compimento della storia del mondo. Una tale maniera di considerare ha abituato i Tedeschi a parlare del «processo del mondo» e a giustificare il proprio tempo come il

risultato necessario di questo processo del mondo; una tale maniera di considerare ha messo la storia al posto delle altre forze spirituali, l'arte e la religione, come unicamente sovrana, in quanto essa è «il concetto che realizza se stesso»,^[56] in quanto essa è «la dialettica degli spiriti dei popoli» e il «giudizio universale».

Questa storia hegelianamente intesa la si è chiamata con scherno il cammino di Dio sulla terra; il quale Dio però viene per parte sua fatto solo dalla storia. Ma questo Dio è diventato nei crani hegeliani trasparente e comprensibile a se stesso, e ha già salito tutti i gradini dialetticamente possibili del suo divenire, fino a quella autorivelazione: sicché per Hegel il vertice e il punto terminale del processo del mondo si sono identificati con la sua stessa esistenza berlinese.^[57] Egli avrebbe anzi dovuto dire che tutte le cose che vengono dopo di lui sono propriamente soltanto una coda musicale del rondò della storia mondiale, e che, ancor più propriamente, esse sono da giudicare superflue. Questo egli non l'ha detto: in compenso ha istillato nelle generazioni da lui lievitate quell'ammirazione di fronte alla «potenza della storia», che praticamente si trasforma a ogni istante in nuda ammirazione del successo e conduce all'idolatria del fatto: per tale idolatria ci si è oggi generalmente esercitati nell'espressione molto mitologica e inoltre davvero ottimamente tedesca «tener conto dei fatti». Ma chi ha imparato a incurvare la schiena e a piegare la testa davanti alla «potenza della storia», in guisa cinesemente meccanica fa da ultimo cenno di «sì» a ogni potenza, sia poi questa un governo o un'opinione pubblica o una maggioranza numerica, e muove le sue membra esattamente al ritmo in cui una qualsiasi «potenza» tira il filo. Se ogni successo contiene in sé una necessità razionale, se ogni avvenimento è la vittoria di ciò che è logico o dell'«idea» - allora ci si metta subito giù in ginocchio e si percorra poi inginocchiati l'intera scala dei «successi»! Come, non ci sarebbero più mitologie dominanti? Come, le religioni starebbero per morire? Ma guardate un po' la religione della potenza storiografica, fate attenzione ai sacerdoti della mitologia delle idee e al loro ginocchio scorticato! Non sono addirittura tutte le virtù al seguito di questa nuova fede? O non è disinteresse il fatto che l'uomo storico si lasci soffiare in uno specchiante cristallo obiettivo? Non è magnanimità rinunciare a ogni violenza in cielo e in terra, per il fatto che in ogni violenza si adora la violenza in sé? Non è giustizia avere sempre fra le mani i piatti della bilancia^[58] e stare a guardare attentamente quale si abbassi come quello più forte e pesante? E che scuola di decoro è una tale concezione della storia! Prendere tutto obiettivamente,^[59] non incollerirsi di nulla, non amare nulla, comprendere tutto: come rende mansueti e flessibili tutto questo! E se anche una volta qualcuno educato a questa scuola va in collera e si arrabbia pubblicamente, ci rallegriamo di ciò, poiché si sa già che tutto è inteso solo artisticamente, è *ira* e *Studium*, e tuttavia assolutamente *sine ira et studio*.

Che pensieri antiquati ho sul cuore, contro un tale complesso di

mitologia e virtù! Ma essi devono pur uscire, e basta ridere sempre. Io direi dunque che la storia inculca sempre: «c'era una volta», e la morale: «non dovete» oppure «non avreste dovuto». Così la storia diventa il compendio di un'effettiva immoralità. Quanto gravemente errerebbe colui che considerasse la storia al tempo stesso come un giudice di questa effettiva immoralità! È cosa per esempio che offende la morale il fatto che un Raffaello sia dovuto morire a trentasei anni: un tale essere non sarebbe dovuto morire. Se ora volete venire in aiuto alla storia, come apologeti del fatto, direte: egli aveva espresso tutto quel che aveva in sé, egli, se fosse vissuto più a lungo, avrebbe potuto creare il bello sempre e solo come un bello ripetuto, non come un bello nuovo, e cose simili. Così siete gli avvocati del diavolo, precisamente in quanto fate del risultato, del fatto il vostro idolo: mentre il fatto è sempre stupido e in tutti i tempi è apparso più simile a un vitello che a un Dio. Inoltre, come apologeti della storia, il vostro suggeritore è l'ignoranza: infatti solo perché non sapete che cosa sia una *natura naturans* come quella di Raffaello, non vi fa né caldo né freddo l'apprendere che essa fu e che non sarà più. Recentemente qualcuno ci ha voluto istruire su Goethe dicendoci che a 82 anni egli si era esaurito: e tuttavia io baratterei volentieri intere carrettate di lunghe vite fresche e modernissime contro un paio d'anni del Goethe «esaurito», per prendere ancora parte a colloqui come quelli che Goethe tenne con Eckermann, e per rimanere in questo modo preservato da tutti gli attuali ammaestramenti da parte dei legionari del momento. Quanto pochi vivi hanno mai, di fronte a tali morti, il diritto di vivere! Che i molti vivano e che quei pochi non vivano più, non è nient'altro che una brutale verità, ossia un'irrimediabile stupidaggine, un goffo «è proprio così», di contro alla morale «non dovrebbe essere così». Sicuro, di contro alla morale! Giacché, di qualsiasi virtù si parli, della giustizia, della magnanimità, del coraggio, della saggezza e della compassione dell'uomo - ovunque egli è virtuoso in quanto si ribella alla cieca forza dei fatti, alla tirannia del reale, sottoponendosi a leggi che non sono le leggi di quelle fluttuazioni storiche. Egli nuota sempre contro le onde della storia, sia che combatta le sue passioni come il più immediato e stolido dato di fatto della sua esistenza, sia che si obblighi all'onestà, mentre la menzogna intesse tutto intorno a lui le sue reti scintillanti. Se la storia in genere non fosse nient'altro che «il sistema mondiale della passione e dell'errore», l'uomo dovrebbe leggere in essa nello stesso modo in cui Goethe consigliava di leggere il «Werther», come se essa gridasse: «sii uomo e non seguirmi!».[60] Fortunatamente essa serba però anche la memoria dei grandi che lottarono *contro la storia*, cioè contro la cieca forza del reale, e mette se stessa alla berlina col porre in evidenza come vere nature storiche proprio quelle che poco si curarono del l'«è così», per tener dietro invece con serena fierezza a un «dev'essere così».[61] Ciò che li spinge instancabilmente avanti non consiste nel portare alla tomba la loro generazione, ma nel fondare una nuova

generazione: e se essi stessi nascono come epigoni - c'è un modo di vivere per farlo dimenticare - le generazioni future li conosceranno solo come anticipatori.

9[62]

Forse che il nostro tempo è un tale anticipatore? - In realtà, la veemenza del suo senso storico è così grande e si manifesta in una maniera così universale e addirittura illimitata, che i tempi futuri esalteranno in ciò almeno la sua natura anticipatrice - nel caso cioè in cui ci siano *tempi futuri* in genere, intesi nel senso della cultura. Ma proprio su ciò rimane un grave dubbio. Proprio accanto all'orgoglio dell'uomo moderno sta la sua *ironia* su se stesso, la sua consapevolezza di dover vivere in uno stato d'animo storicizzante e quasi crepuscolare, la sua paura di non poter ormai salvare nel futuro niente delle sue speranze e forze giovanili. Qua e là si va ancora oltre, fino al *cinismo*, e si giustifica il corso della storia, anzi di tutto lo sviluppo del mondo, esclusivamente per la comodità dell'uomo moderno, secondo il canone cinico: proprio così doveva accadere, come va proprio ora; così e non diversamente doveva divenire l'uomo, come gli uomini sono ora, e nessuno deve ribellarsi a questo «deve». Nel benessere di un siffatto cinismo si rifugia colui che non può resistere nell'ironia; a lui inoltre l'ultimo decennio offre in regalo una delle sue più belle invenzioni, una frase rotonda e piena per quel cinismo: il suo modo di vivere conforme al tempo e assolutamente senza scrupoli viene chiamato «il pieno abbandono della personalità al processo del mondo».[63] La personalità e il processo del mondo! Il processo del mondo e la personalità della pulce di terra![64] Se almeno non si dovesse sentire in eterno l'iperbole di tutte le iperboli, la parola: mondo, mondo, mondo, dato che comunque ognuno dovrebbe, onestamente, parlare solo di uomo, uomo, uomo! Eredi dei Greci e dei Romani? del cristianesimo? Tutto ciò sembra niente a quei cinici; ma eredi del processo del mondo! Vertici e mete del processo del mondo! Senso e soluzione di tutti gli enigmi del divenire in genere, espressi nell'uomo moderno, il frutto più maturo sull'albero della conoscenza! - questo a mio avviso è una gonfia superbia; da questo contrassegno si possono riconoscere gli anticipatori di tutti i tempi, per quanto possano essere venuti per ultimi. Così in alto la concezione della storia non volò mai, neanche sognando; giacché oggi la storia umana è solo la continuazione della storia degli animali e delle piante; anzi nelle più abissali profondità del mare l'universalista storico trova ancora le tracce di se stesso, come mucilaggine vivente; rimirando come un miracolo l'enorme strada che l'uomo ha già percorsa, lo sguardo è colto da vertigine di fronte all'ancor più stupefacente miracolo, di fronte allo stesso uomo moderno, che può

abbracciare con lo sguardo questa strada. Egli sta alto e superbo in vetta alla piramide del processo del mondo; mettendovi sopra la pietra finale della sua conoscenza, sembra che egli gridi alla natura in ascolto tutt'intorno: «siamo alla meta, siamo la meta, noi siamo la natura compiuta».

Europeo troppo superbo del diciannovesimo secolo, tu vaneggi! Il tuo sapere non porta a compimento la natura, ma soltanto uccide la tua propria. Commisura almeno la tua altezza, come uomo che sa, alla tua pochezza, come uomo che può. Certo tu ti arrampichi su per i raggi di sole del sapere verso il cielo, ma discendi anche in basso verso il caos. Il tuo modo di camminare, cioè di arrampicarti come sapiente, è la tua fatalità; terra e suolo indietreggiano per te nell'incerto; per la tua vita non ci sono più sostegni, ma ormai soltanto fili di ragnatela, che ogni nuovo slancio della tua conoscenza lacera. - Ma su ciò basta con le parole serie, poiché è possibile dirne di gioconde.

Il vaneggiarne e sconsiderato scheggiare e decomporre tutte le fondamenta, la loro dissoluzione in un divenire che sempre fluisce e si strugge, l'instancabile sminuzzare e storicizzare tutto ciò che è divenuto da parte dell'uomo moderno, il gran ragno crociato nel nodo della rete dell'universo - ciò può occupare e preoccupare il moralista, l'artista, l'uomo religioso e perfino lo statista; quanto a noi, la cosa ci può oggi divertire, in quanto vediamo tutto ciò nello splendente specchio magico di un *parodista filosofico*, nella cui mente il tempo è giunto alla coscienza ironica di se stesso, cioè chiaramente «fino alla scelleratezza» (per dirla con Goethe). Hegel ci ha una volta insegnato: «quando lo spirito dà uno strattone, là siamo presenti anche noi filosofi»: il nostro tempo diede uno strattone, per ironia su se stesso, ed ecco, era presente anche E. von Hartmann e aveva scritto la sua famosa *Filosofia dell'inconscio*^[65] - o per parlare più chiaramente - la sua filosofia dell'ironia inconscia. Raramente abbiamo letto un'invenzione più allegra e una briconata più filosofica di quella di Hartmann; chi per opera sua non viene illuminato, anzi intimamente rallegrato sul *divenire*, è veramente maturo per l'«essere stato». Principio e scopo del processo del mondo, dal primo balbettio della coscienza fino al venir di nuovo scaraventati nel nulla, nonché il compito esattamente determinato della nostra generazione per il processo del mondo, tutto questo è presentato in base alla fonte di ispirazione dell'inconscio, così spiritosamente inventata, e risplende in una luce apocalittica; il tutto è contraffatto in modo così ingannevole e con tanta leale serietà, come se si trattasse di vera filosofia impegnata e non soltanto di filosofia per burla. - Un simile tutto pone il suo creatore come uno dei primi parodisti filosofici di tutti i tempi: sacrificiamo dunque sul suo altare, sacrificiamo a lui, scopritore di una vera medicina universale, una ciocca ricciuta di capelli - per rubare un'espressione ammirativa di Schleiermacher. Giacché quale medicina sarebbe più salutare contro

l'eccesso di cultura storica della parodia di Hartmann di ogni storia universale?

Se si volesse dire seccamente che cosa Hartmann ci annuncii dal tripode fumoso dell'ironia inconscia, si potrebbe dire che egli ci annuncia che il nostro tempo dev'essere proprio soltanto così come è, se l'umanità dovrà un giorno averne davvero abbastanza di quest'esistenza: cosa che noi crediamo di cuore. Quella spaventosa ossificazione del nostro tempo, quell'inquieto stridore di ossa - che David Strauss ci ha ingenuamente descritto come bellissima realtà concreta - vengono giustificati in Hartmann non solo in base al passato, *ex causis efficientibus*, ma addirittura in base al futuro, *ex causa finali*; dal giorno del giudizio il furbacchione fa irradiare la luce sul nostro tempo, e allora si trova che quest'ultimo è ottimo, cioè per colui che vuole soffrire il più fortemente possibile per l'indigeribilità della vita e non sa avvicinare col desiderio abbastanza rapidamente quel giorno del giudizio. Per la verità Hartmann chiama l'età a cui oggi l'umanità si avvicina l'«età virile»: questo è, secondo la sua descrizione, lo stato felice, in cui ci sarà ormai soltanto «solida mediocrità» e l'arte sarà ciò che «di sera è la farsa per l'agente di borsa berlinese», in cui «i genii non saranno più un bisogno del tempo, perché sarebbe come gettar le perle ai porci, o anche perché il tempo è progredito, oltre lo stadio a cui si addicevano i genii, a uno più importante», a quello stadio di sviluppo sociale cioè, in cui ogni lavoratore, «con un orario di lavoro che gli lascia ozio sufficiente per la sua formazione intellettuale, conduce una comoda esistenza».[66] Furbacchione fra tutti i furbacchioni, tu esprimi l'aspirazione dell'umanità di oggi: ma tu sai dei pari quale spettro si troverà alla fine di questa età virile dell'umanità, come risultato di quella formazione intellettuale alla solida mediocrità - la nausea. È evidente che le cose vanno pietosamente, ma esse andranno molto più pietosamente ancora, «è evidente che l'Anticristo prende sempre più piede» - ma così *deve* andare, così *deve* accadere, giacché con tutto questo noi siamo sulla via migliore - per giungere alla nausea verso ogni cosa esistente. «Perciò di buona lena avanti nel processo del mondo, come lavoratori nella vigna del Signore, in quanto è solo il processo che può condurre alla redenzione!».

La vigna del Signore! Il processo! Alla redenzione! Chi non vede e non sente qui la cultura storica - che conosce solo la parola «divenire» - camuffarsi intenzionalmente in un mostro parodistico, e dire su se stessa, attraverso la grottesca smorfia che mostra, le cose più petulanti? Giacché che cosa pretende veramente dai lavoratori nella vigna quest'ultimo furbesco appello? In quale lavoro devono andare avanti di buona lena? O formulando diversamente la domanda: che cos'altro ancora ha da fare l'uomo fornito di cultura storica, il moderno fanatico del processo, che nuota e affoga nel fiume del divenire, per vendemmiare un giorno quella nausea, la deliziosa uva di quella vigna? - Egli non ha da fare altro che continuare a vivere come ha vissuto, continuare ad amare ciò che ha

amato, continuare a odiare ciò che ha odiato e continuare a leggere i giornali che ha letti; per lui esiste solo un peccato - vivere diversamente da come ha vissuto. Ma come egli abbia vissuto, ce lo dice con sovrabbondante, lapidaria chiarezza, quella famosa pagina con le sue proposizioni stampate in grandi caratteri, sulle quali tutta la feccia culturale di attualità è stata còlta da un cieco rapimento e da una estatica pazzia, perché in queste proposizioni ha creduto di leggere la propria giustificazione, e precisamente la propria giustificazione in una luce apocalittica. Infatti da ogni individuo l'inconscio parodista esige «il pieno abbandono della personalità al processo del mondo, in vista del fine di questo, la redenzione del mondo»; o ancora più limpidamente e chiaramente: «l'affermazione della volontà di vivere viene proclamata come sola cosa per ora giusta; giacché solo nel pieno abbandono alla vita e ai suoi dolori, non nella vile rinuncia personale e nel trarsi indietro, si può fare qualcosa per il processo del mondo»; «l'aspirazione alla negazione individuale della volontà è altrettanto stolta e inutile, anzi ancora più stolta del suicidio». «Il lettore pensoso comprenderà anche senza ulteriori spiegazioni come si configurerebbe una filosofia pratica fondata su questi principi, e vedrà che una tale filosofia non potrebbe contenere la separazione, ma soltanto la piena conciliazione con la vita».[67]

Il lettore pensoso comprenderà: e si potè invece fraintendere Hartmann! E com'è indicibilmente allegro, che lo si sia frainteso! Sarebbero i Tedeschi odierni molto sottili? Un Inglese sveglio sente in essi la mancanza di *delicacy of perception*, anzi osa dire «*in the German mind there does seem to be something splay, something blunt-edged, unhandy and infelicitous*»[68] - forse che il grande parodista tedesco ribatterebbe? Certo noi ci avviciniamo, secondo la sua spiegazione, «a quello stato ideale, in cui il genere umano farà la sua storia con consapevolezza»: ma evidentemente siamo piuttosto lontani da quello forse ancora più ideale, in cui l'umanità leggerà con consapevolezza il libro di Hartmann. Non appena ci si arriverà, allora nessun uomo si farà più scappare dalle labbra le parole «processo del mondo», senza che queste labbra sorridano; perché allora ci si ricorderà del tempo in cui si ascoltava, si succhiava, si discuteva, si venerava, si diffondeva e canonizzava il vangelo parodistico di Hartmann con tutta la probità di quella «*German mind*», anzi con «la contratta serietà del gufo», come dice Goethe. Ma il mondo deve andare avanti, quello stato ideale non lo si può raggiungere sognandolo, bisogna lottare e conquistarlo, e solo attraverso la serenità passa la via che mena alla liberazione, liberazione da quell'equivoca serietà da gufi. Sarà il tempo in cui ci si asterrà saggiamente da tutte le costruzioni del processo del mondo o anche della storia dell'umanità, un tempo in cui in genere non si considereranno più le masse, ma nuovamente gli individui che formano una specie di ponte sul selvaggio fiume dei divenire. Questi ultimi non continuano magari un processo, ma vivono simultaneamente e fuori del

tempo, grazie alla storia che consente un tale concorso, vivono come la repubblica dei geniali di cui narra una volta Schopenhauer; un gigante grida all'altro attraverso i desolati intervalli dei tempi, e l'alto colloquio degli spiriti prosegue, indisturbato dai nani petulanti e chiassosi che strisciano sotto di loro. Il compito della storia è di essere la mediatrice fra loro e di dare sempre nuove occasioni e di conferire nuove forze alla produzione di ciò che è grande. No, lo scopo dell'umanità non può trovarsi alla fine, ma solo nei suoi più alti esemplari.

Per contro invero il nostro ameno personaggio dice, con quell'ammirevole dialettica che è genuina precisamente come i suoi ammiratori sono ammirevoli: «Come si concilierebbe poco con il concetto di sviluppo l'attribuire una durata infinita nel passato al processo del mondo, poiché allora qualsiasi sviluppo pensabile dovrebbe essere stato già percorso, ciò che invece non è» (o birbone!), «altrettanto poco possiamo concedere al processo una durata infinita per il futuro; entrambe le cose sopprimerebbero l'idea di sviluppo verso una meta» (o birbone ancora una volta!), «cosicché il processo del mondo equivarrebbe all'attingere acqua delle Danaidi. La compiuta vittoria del logico sull'illogico» (o birbone dei birboni!), «deve però coincidere con la fine temporale del processo del mondo, con il giorno del giudizio». No, o spirito chiaro e beffardo, finché l'illogico prevarrà ancora come oggi, finché per esempio si potrà parlare ancora del «processo del mondo» fra il consenso generale, come ne parli tu, il giorno del giudizio sarà ancora lontano: infatti le cose sono ancora troppo allegre su questa terra, fioriscono ancora molte illusioni, per esempio l'illusione dei tuoi contemporanei su di te, noi non siamo ancora maturi per essere scaraventati di nuovo nel tuo nulla, perché crediamo che le cose qui andranno anzi ancor più allegramente quando si sarà cominciato a comprenderti, o incompreso inconscio. Ma se nondimeno la nausea dovesse venire con forza, così come tu l'hai profetizzata ai tuoi lettori, se tu dovessi avere ragione con la tua descrizione del tuo presente e futuro - e nessuno li ha disprezzati entrambi, disprezzati con nausea tanto quanto te - allora sono prontissimo a votare con la maggioranza nella forma da te proposta, che il prossimo sabato sera, a mezzanotte in punto, il tuo mondo debba perire; e il nostro decreto può concludere: da domani in poi non ci sarà più tempo e non uscirà più nessun giornale. Ma forse l'effetto mancherà e noi avremo decretato invano: ebbene, allora in ogni caso non ci mancherà il tempo per un bell'esperimento. Prendiamo una bilancia e mettiamo in uno dei due piatti l'inconscio di Hartmann, nell'altro il processo del mondo di Hartmann. Ci sono uomini che credono che essi avranno tutti e due lo stesso peso, poiché in ogni piatto ci sarebbe una parola ugualmente cattiva e uno scherzo ugualmente buono. - Una volta che si sia compreso lo scherzo di Hartmann, nessuno avrà più bisogno dell'espressione di Hartmann «processo del mondo», se non appunto per

scherzare. In realtà, già da un pezzo è tempo di farsi avanti con tutto l'armamentario delle cattiverie satiriche contro gli eccessi del senso storico, contro il soverchio gusto per il processo a spese dell'essere e della vita, contro l'insensato spostamento di tutte le prospettive; e si deve sempre ripetere, in lode dell'autore della *Filosofia dell'inconscio*, che egli è riuscito per primo a sentire fortemente il ridicolo nell'idea di «processo del mondo» e, con la straordinaria serietà della sua esposizione, a farlo sentire ancora più fortemente. A che scopo esista il «mondo», a che scopo esista l'«umanità», è qualcosa che non ci deve per ora preoccupare, a meno che non vogliamo farci su uno scherzo: infatti la sfrontatezza della piccola canaglia è davvero la cosa più scherzosa e gioconda sulla scena della terra. Ma a che scopo esisti tu, individuo? Domandati ciò, e se nessuno te lo può dire, allora tenta di giustificare per così dire *a posteriori* il senso della tua esistenza, proponendo a te stesso un fine, una meta, un «a questo fine», un alto e nobile «a questo fine». Perisci pure per esso - io non conosco uno scopo della vita migliore del perire, *animae magnae prodigus*, per il grande e l'impossibile. Se invece le dottrine del divenire sovrano, della fluidità di tutte le idee, i tipi e le specie, della mancanza di ogni diversità cardinale fra l'uomo e l'animale - dottrine che io ritengo vere ma micidiali - saranno scagliate nel popolo ancora per una generazione nel furore di istruzione oggi abituale, nessuno si dovrà poi meravigliare se il popolo andrà in rovina a causa di ciò che è egoisticamente piccolo e miserabile, dell'ossificazione e dell'amore di sé, se cioè innanzitutto andrà in pezzi e cesserà di essere popolo: al suo posto poi compariranno forse sulla scena dell'avvicinare sistemi di egoismi particolari, affratellamenti a scopo di rapace sfruttamento dei non fratelli e consimili creazioni di utilitaristica bassezza. Si continui pure a preparare il campo a queste creazioni, a scrivere la storia dal punto di vista delle *masse* e a cercare in essa quelle leggi che possono essere dedotte dai bisogni di queste masse, ossia le leggi del movimento degli strati inferiori di creta e di argilla della società. Solo per tre rispetti mi sembra che le masse meritino uno sguardo: innanzitutto come copie evanescenti dei grandi uomini, fatte su carta cattiva e con lastre logore, poi come ostacolo contro i grandi, e infine come strumenti dei grandi; per il resto, che se le prenda il diavolo e la statistica!^[69] Come, la statistica dimostrerebbe che ci sono leggi nella storia?^[70] Leggi? Sì, essa dimostra quanto la massa sia volgare e disgustosamente uniforme: si devono chiamare leggi gli effetti di quelle forze di gravità che sono la stupidità, lo scimmiettamento, l'amore e la fame? Ebbene, concediamolo, ma con ciò rimane allora salda anche la proposizione: in quanto ci siano leggi nella storia, le leggi non valgono nulla e la storia non vale nulla. Ma oggi è universalmente in pregio proprio quel genere di storia che considera i grandi istinti di massa come ciò che nella storia è importante e principale, e riguarda tutti i grandi uomini soltanto come l'espressione più chiara, per così dire come le bollicine che diventano visibili sui flutti. Così la massa

genererebbe da sé il grande, ossia il caos genererebbe da sé l'ordine; alla fine si intona poi naturalmente l'inno alla massa generatrice. Allora viene detto «grande» tutto ciò che per un certo tempo ha mosso una tale massa e che, come si dice, è stato «una potenza storica». Ma questo non significa scambiare a bella posta la quantità per la qualità? Quando la massa goffa ha trovato qualche pensiero, per esempio un pensiero religioso, veramente adeguato, lo ha difeso tenacemente e lo ha trascinato per secoli, allora, e soltanto allora, l'inventore e fondatore di quel pensiero sarebbe grande. Perché mai? Le cose più nobili ed elevate non agiscono affatto sulle masse; il successo storico del cristianesimo, la sua forza, persistenza e durata storiche, tutto ciò fortunatamente non prova niente riguardo alla grandezza del suo fondatore, dato che anzi in fondo sarebbe una prova contro di lui:^[71] ma fra lui e quel successo storico c'è uno strato assai terrestre e oscuro di passione, errore, avidità di potere e di onori, di forze ancora attive dell'*imperium romanum*, uno strato da cui il cristianesimo ha preso quel gusto terreno e quel residuo terreno, che gli hanno reso possibile il perdurare in questo mondo e gli hanno dato per così dire la sua stabilità. La grandezza non può dipendere dal successo, e Demostene ebbe grandezza, benché non avesse successo.

I seguaci del cristianesimo più puri e veraci hanno sempre messo in dubbio e ostacolato, piuttosto che promosso, il suo successo mondano, la sua cosiddetta «potenza storica»; essi solevano infatti porsi fuori del «mondo» e non si curavano del «processo dell'idea cristiana»; per questa ragione essi del resto sono rimasti per lo più del tutto sconosciuti alla storia e non nominati. In termini cristiani: il diavolo è invero il reggitore del mondo e il maestro dei successi e del progresso; egli è la vera potenza attraverso tutte le potenze storiche, e così sarà sempre nell'essenziale - per quanto ciò possa suonare molto penoso alle orecchie di un'epoca che è abituata alla divinizzazione del successo e della potenza storica. Essa si è cioè esercitata proprio nel dare nuovi nomi alle cose e nel ribattezzare finanche il diavolo. Questa è certo l'ora di un grande pericolo: gli uomini sembrano vicini a scoprire che l'egoismo dei singoli, dei gruppi o delle masse fu in tutti i tempi la leva dei movimenti storici; ma nello stesso tempo non si è affatto allarmati per questa scoperta, e invece si decreta: l'egoismo deve essere il nostro Dio. Con questa nuova fede ci si accinge a fondare sull'egoismo, con chiarissima intenzionalità, la storia futura: senonché dev'essere un egoismo accorto, un egoismo che si imponga alcune restrizioni, per rafforzarsi durevolmente, un egoismo che studi la storia proprio per imparare a conoscere l'egoismo malaccorto. Con questo studio si è appreso che allo Stato spetta una missione tutta speciale in quel sistema universale dell'egoismo che si vuol fondare: esso deve diventare il patrono di tutti gli egoismi accorti, per proteggerli con la sua forza militare e poliziesca dai terribili scoppi dell'egoismo malaccorto. Allo stesso scopo anche nelle masse popolari e nelle classi lavoratrici, pericolose perché

malaccorte, viene accuratamente istillata la storia - come storia degli animali e degli uomini - poiché si sa che un granellino di cultura storica è in grado di spezzare le brame e gli istinti rozzi e cupi, o di istradarli sulla via dell'egoismo raffinato. *In summa*, oggi l'uomo si preoccupa, per parlare con E. von Hartmann, «per una sistemazione praticamente comoda della patria terrena, che guardi cautamente al futuro».[72] Lo stesso scrittore chiama tale periodo l'«età virile dell'umanità», beffandosi in tal modo di ciò che oggi viene chiamato «uomo», come se per questo si intendesse soltanto il disincantato egoista; e ugualmente profetizza, dopo una tale età virile, una corrispondente vecchiaia, evidentemente però solo per sfogare in tal modo il suo sarcasmo sui nostri vecchi al passo coi tempi, poiché parla della matura contemplazione, con cui essi dominano con lo sguardo «tutte le sofferenze attraversate tempestosamente e sregolatamente nella loro vita passata e comprendono la vanità delle mete finora presunte delle loro aspirazioni».[73] No, a un'età virile di quell'egoismo scaltrito e colto in storia corrisponde un'età senile attaccata alla vita con avidità ripugnante e senza dignità, e poi un ultimo atto, col quale «la storia stranamente mutevole si chiude, come seconda infanzia, oblio totale, senz'occhi, senza denti, gusto e niente».

Non importa poi che i pericoli per la nostra vita e per la nostra cultura vengano da questi squallidi vecchi senza denti e senza gusto, oppure da quei cosiddetti «uomini» di Hartmann: di fronte a questi e a quelli vogliamo aggrapparci coi denti ai diritti della nostra *gioventù* e non stancarci di difendere nella nostra gioventù il futuro contro quegli assalitori delle immagini del futuro. Ma in questa lotta dobbiamo fare anche una constatazione particolarmente dolorosa: *gli eccessi del senso storico, di cui il presente soffre, vengono intenzionalmente promossi, incoraggiati e - utilizzati.*

Essi vengono peraltro utilizzati contro la gioventù, per ammaestrarla a quella virile maturità di egoismo a cui dappertutto si aspira; essi vengono utilizzati per infrangere la naturale avversione della gioventù con una illuminazione che trasfigura in senso scientifico-magico quell'egoismo virile e insieme non virile. Sicuro, si sa di che cosa sia capace lo studio della storia, quando sia preminente, lo si sa fin troppo bene: di sradicare i più forti istinti della gioventù, ossia l'ardore, l'ostinazione, l'oblio di sé e l'amore; di raffreddare il calore del suo senso del diritto; di sopprimere o di reprimere il desiderio di maturare lentamente con il desiderio contrario di essere subito pronti, subito utili, subito fecondi; di intaccare col dubbio l'onestà e l'arditezza del sentimento; sì, la storia è capace perfino di defraudare la gioventù del suo più bel privilegio, della sua forza di piantare in sé con fede riboccante un grande pensiero e di lasciarlo crescere da sé sino a un pensiero ancora più grande. Un certo eccesso di storia è capace di tutto ciò, lo abbiamo visto, e precisamente per il fatto di non permettere più all'uomo, a forza di spostare continuamente le prospettive

sull'orizzonte ed eliminare l'atmosfera circostante, di sentire e di agire in modo *antistorico*. Egli si ritrae allora dall'infinità dell'orizzonte su se stesso, nella più piccola cerchia egoistica, e deve in essa disseccarsi e inaridirsi: probabilmente giungerà all'accortezza, mai alla saggezza. È accomodante, calcola e s'accorda bene coi fatti, non ribolle, ammicca e sa cercare il vantaggio proprio o quello del suo partito nel vantaggio e svantaggio altrui; disimpara il pudore superfluo e diventa così progressivamente un «uomo» e un «vecchio» hartmanniano. Tale peraltro egli *deve* diventare, e proprio questo è il senso del «pieno abbandono della personalità al processo del mondo», ora così cinicamente richiesto - in vista della sua meta, della redenzione del mondo, come E. von Hartmann, il furbo, ci assicura. Ora, volontà e fine di quegli «uomini» e «vecchi» hartmanniani difficilmente sono proprio la redenzione del mondo: ma sicuramente il mondo sarebbe più redento se fosse redento da questi uomini e vecchi. Giacché allora verrebbe il regno della gioventù. -

10

A questo punto, pensando alla *gioventù*, io grido: terra! terra! Sono stufo e arcistufato di una traversata che appassionatamente cerca ed erra per mari oscuri e stranieri! Ora finalmente appare una costa: qualunque essa sia, bisogna approdarvi, e il peggior porto di fortuna è meglio che tornare a traballare ancora nell'infinità scettica e priva di speranza. Pensiamo per il momento a toccare terra; più tardi troveremo i porti buoni e faciliteremo l'arrivo a coloro che verranno dopo.

Questa traversata fu pericolosa e movimentata. Come siamo lontani ora dalla tranquilla contemplazione, con la quale vedemmo la nostra nave prendere il largo per la prima volta! Indagando i pericoli della storia, ci siamo trovati massimamente esposti a tutti questi pericoli; noi stessi mettiamo in mostra le tracce di quei mali che, in seguito a un eccesso di storia, si sono abbattuti sugli uomini dell'epoca moderna, e proprio questa trattazione mostra, non voglio nascondere, nella smoderatezza della sua critica, nell'immaturità della sua umanità, nel frequente passaggio dall'ironia al cinismo,^[74] dall'orgoglio alla scepsti, il suo carattere moderno, il carattere della personalità debole. E tuttavia io confido nella forza ispiratrice che al posto di un genio tutelare guida il mio carro, confido che la gioventù mi abbia ben guidato, se ora mi costringe a una *protesta contro l'educazione storica della gioventù da parte dell'uomo moderno*, e se colui che protesta esige che l'uomo impari innanzitutto a vivere, e usi la storia solo al servizio della vita appresa. Bisogna essere giovani per capire questa protesta, anzi, nella precoce canizie della nostra gioventù odierna quasi

non si può essere abbastanza giovani da sentire ancora contro che cosa qui propriamente si protesti. Mi aiuterò con un esempio. In Germania non è trascorso molto più d'un secolo da quando, in alcuni giovani, si destò un naturale istinto per ciò che si chiama poesia. Si pensa forse che le generazioni non avessero prima e in quel tempo parlato di quell'arte per il loro intimo estranea e innaturale? Si sa il contrario, che cioè esse hanno riflettuto, scritto e discusso sulla «poesia» con tutte le loro forze, con parole riguardo a parole, parole, parole. Quel risveglio di una parola alla vita, allora intervenuto, non significò subito anche la morte di quei facitori di parole; in un certo senso essi vivono ancora oggi. Infatti per quanto, come dice Gibbon, non ci voglia nient'altro che tempo, ma molto tempo, perché un mondo scompaia, non ci vuole anche nient'altro che tempo, ma ancora molto più tempo, perché in Germania, «paese della gradualità», un'idea falsa perisca. Comunque ci sono oggi forse cento uomini in più di cento anni fa, che sanno che cosa sia la poesia; forse fra cento anni ci saranno altri cento uomini in più, che avranno frattanto imparato altresì che cosa sia la cultura, e che i Tedeschi non hanno finora una cultura, per quanto parlino e si pavoneggino. A costoro il compiacimento così generale dei Tedeschi per la loro «cultura» apparirà altrettanto incredibile e scimunito quanto a noi la classicità un tempo riconosciuta a Gottsched o la reputazione di Ramler come di un Pindaro tedesco. Essi giudicheranno forse che questa cultura è stata solo una specie di sapere intorno alla cultura, e per di più un sapere molto falso e superficiale. Falso e superficiale invero, perché si tollerà la contraddizione fra vita e sapere, perché non si vide l'elemento caratteristico nella cultura dei veri popoli civili: che la cultura può svilupparsi e fiorire solo dalla vita, mentre presso i Tedeschi essa viene appuntata come un fiore di carta o viene versata sopra come un'inzuccheratura, e perciò è destinata a rimanere sempre menzognera e sterile. Ma l'educazione della gioventù tedesca prende le mosse proprio da questo falso e sterile concetto della cultura: la sua meta, pensata in modo molto puro e alto, non è affatto il libero uomo colto, bensì il dotto, l'uomo di scienza, e precisamente l'uomo di scienza utilizzabile al più presto possibile, che si pone in disparte dalla vita per riconoscerla più chiaramente; il suo risultato, visto in modo molto empirico e corrente, è il filisteo storico-estetico della cultura, il saccente e aggiornato cicalatore sullo Stato, sulla Chiesa e sull'arte, il sensorio per mille specie di sensazioni, lo stomaco insaziabile, che tuttavia non sa che cosa sia un'onesta fame e sete. Che un'educazione con quella meta e con questo risultato sia un'educazione contronatura, lo sente solo l'uomo che non si sia ancora appieno formato in essa, lo sente solo l'istinto della gioventù, perché essa ha ancora l'istinto della natura, che solo artificialmente e violentemente viene spezzato da quell'educazione. Ma chi vuole a sua volta spezzare questa educazione, deve aiutare la gioventù a parlare, deve far luce con la chiarezza dei concetti alla sua inconscia

opposizione e fare di questa una coscienza che sia conscia e che parli ad alta voce. Ma come può raggiungere uno scopo così stupefacente? - Innanzitutto distruggendo una superstizione, la credenza nella *necessità* di quell'operazione educativa. Si crede forse che non esista nessun'altra possibilità se non appunto la nostra realtà odierna sommamente penosa? Si provi ad esaminare in questo senso la letteratura sull'istruzione e l'educazione superiore degli ultimi decenni: chi esamina si accorgerà con sua spiacevole sorpresa quanto uniformemente, malgrado tutte le oscillazioni delle proposte, malgrado ogni violenza di contraddizioni, sia pensato il fine complessivo dell'educazione, quanto irresponsabilmente il risultato finora ottenuto, l'«uomo colto» come viene oggi inteso, sia stato assunto quale necessario e razionale fondamento di ogni ulteriore educazione. E così quel monotono canone suonerebbe all'incirca: il giovane deve cominciare con un sapere sulla cultura, non già con un sapere sulla vita, e ancor meno con la vita e l'esperienza stessa. Precisamente, questo sapere sulla cultura viene istillato o inculcato al giovane come sapere storico; ciò significa che la sua mente viene riempita di un'enorme quantità di concetti che sono ricavati dalla conoscenza, massimamente mediata, dei tempi e dei popoli passati, non dall'intuizione immediata della vita. La sua brama di sperimentare qualcosa per se stesso e di sentir crescere in sé un sistema coerente e vivo di esperienze proprie - tale brama viene stordita e come resa ebbra dal delizioso miraggio che sia possibile assommare in sé in pochi anni le esperienze più alte e ragguardevoli dei tempi antichi, e proprio dei tempi più grandi. È proprio lo stesso metodo folle che mena i nostri giovani artisti figurativi nei musei e nelle gallerie, invece che nel laboratorio di un maestro e soprattutto nell'unico laboratorio dell'unica maestra, la natura. Già, come se si potesse così, da frettolosi passeggiatori della storia, imitare il passato nelle sue abilità e nelle sue arti, nelle sue vere conquiste di vita! Già, come se la vita stessa non fosse un mestiere che deve essere imparato dalla base e di continuo, e che deve essere esercitato senza risparmio, se non vuol fare sbocciare acciarponi e chiacchieroni! -[75]

Platone riteneva necessario che la prima generazione della sua nuova società (nello Stato perfetto) venisse educata con l'aiuto di una forte *menzogna necessaria*; i fanciulli dovevano imparare a credere di aver abitato già tutti per un certo tempo, in sogno, sotto terra, dove erano stati impastati e formati dall'artefice della natura. Impossibile ribellarsi a questo passato! Impossibile opporsi all'opera degli dèi! Ciò deve essere ritenuto inviolabile legge di natura: chi nasce come filosofo ha nel suo corpo oro, chi come guardiano, soltanto argento, chi come lavoratore, ferro e bronzo. Come non è possibile mescolare questi metalli, spiega Platone, così non sarà mai possibile spostare e confondere l'ordine delle caste; la fede nell'*aeterna veritas* di questo ordine è il fondamento della nuova educazione e pertanto del nuovo Stato.[76] - Così ora anche il Tedesco

moderno crede nell'*aeterna veritas* della sua educazione, della sua specie di cultura; e tuttavia questa fede cade, come sarebbe caduto lo Stato platonico, se alla menzogna necessaria viene contrapposta una *verità necessaria*: che il Tedesco non ha una cultura, perché in base alla sua educazione non può affatto averla. Egli vuole il fiore senza radice e stelo: lo vuole dunque invano. È questa la semplice verità, una verità spiacevole e grossolana, proprio una verità necessaria.[77]

Ma in questa verità necessaria deve essere educata la *nostra prima generazione*;^[78] essa certamente ne soffre nel modo più grave, poiché deve con essa educare se stessa, e precisamente se stessa contro se stessa, a una nuova consuetudine e natura, partendo da una vecchia e prima natura e consuetudine; sicché potrebbe dire a se stessa in antico spagnolo: *Defienda me Dios de my*, Dio mi guardi da me, ossia dalla natura già da me acquisita. Essa deve assaporare quella verità goccia a goccia, assaporarla come una medicina amara e violenta, e ogni individuo di questa generazione deve superarsi per dare su di sé il seguente giudizio che sopporterebbe già più facilmente come giudizio generale su un'epoca intera: noi siamo senza cultura, ancor più, noi siamo guastati rispetto alla vita, al giusto e semplice vedere e udire, al felice cogliere ciò che è prossimo e naturale, e finora non abbiamo ancora neanche il fondamento di una cultura, perché noi stessi non siamo convinti di avere in noi una vita verace. Eccomi sbriciolato e infranto, in complesso scomposto quasi meccanicamente in un interno e in un esterno, cosperso di concetti come di denti di drago, uno che genera draghi concettuali, sofferente inoltre della malattia delle parole e senza fiducia in un sentimento proprio che non sia stato ancora contrassegnato con parole: io, in quanto sono una tale non viva e tuttavia straordinariamente attiva fabbrica di concetti e di parole, ho forse ancora il diritto di dire di me *cogito, ergo sum*, ma non *vivo, ergo cogito*. Mi è garantito il vuoto «essere», non la piena e verde «vita»; il mio sentimento originario mi assicura soltanto che io sono un essere pensante, non che io sono un essere vivo, che io sono non un *animal*, ma tutt'al più un *cogital*. Datemi prima la vita, e allora io vi creerò da essa anche una cultura! - Così grida ogni individuo di questa prima generazione, e tutti questi individui si riconosceranno fra loro a questo grido. Chi darà loro questa vita?

Nessun dio e nessun uomo: solo la loro stessa gioventù. Liberare dalle catene quest'ultima e avrete liberato con essa la vita. Essa era infatti solo nascosta, in prigione, non è ancora inaridita e spenta - interrogate voi stessi!

Ma è malata, questa vita liberata dalle catene, e deve essere guarita. È malata di molti mali e soffre non solo per il ricordo delle sue catene - essa soffre, ciò che a noi qui principalmente importa, della malattia storica. L'eccesso di storia ha intaccato la forza plastica della vita, essa non è più capace di servirsi del passato come di un robusto nutrimento. Il male è

terribile, e nondimeno, se la gioventù non avesse il dono chiaroveggente della natura, nessuno saprebbe che esso è un male e che si è perduto un paradiso di salute. Ma questa stessa gioventù indovina anche col salutare istinto della natura stessa come questo paradiso si possa riconquistare; essa conosce gli unguenti e le medicine contro la malattia storica, contro l'eccesso dell'elemento storico: come si chiamano?

Non ci si stupisca, si chiamano con nomi di veleni: i rimedi contro l'elemento storico si chiamano - *l'antistorico e il sovrastorico*. Con questi nomi ritorniamo all'inizio della nostra trattazione e alla sua serenità. Con il termine «l'antistorico» designo la forza e l'arte di poter *dimenticare*^[79] e di rinchiudersi in un *orizzonte* limitato; «sovrastoriche» chiamo le potenze che distolgono lo sguardo dal divenire, volgendolo a ciò che dà all'esistenza il carattere dell'eterno e dell'immutabile, all'*arte* e alla *religione*. La scienza - è essa infatti che parlerebbe di veleni - in quella forza, in queste potenze vede potenze e forze avverse: essa reputa infatti vera e giusta, ossia una considerazione scientifica, solo la considerazione delle cose che vede dappertutto un divenuto, un elemento storico, e in nessun luogo un ente, un eterno. Allo stesso modo che essa vive in intima contraddizione con le forze eternizzanti dell'arte e della religione, così essa odia l'oblio, la morte del sapere, come pure cerca di eliminare tutte le delimitazioni dell'orizzonte e getta l'uomo in quel mare infinito e illimitato di onde luminose, nel mare del divenire conosciuto.^[80]

Almeno vi potesse vivere! Allo stesso modo che per un terremoto le città crollano, si spopolano e l'uomo costruisce solo tremando e di nascosto la sua casa su un suolo vulcanico, così anche la vita si abbatte su se stessa, diventando debole e scoraggiata, se il *terremoto di idee* che la scienza provoca toglie all'uomo il fondamento di tutta la sua sicurezza e la sua pace, la fede in ciò che perdura ed è eterno. Ma la vita deve dominare sulla conoscenza, sulla scienza, oppure la conoscenza deve dominare sulla vita? Quale delle due forze è la più alta e la decisiva? Nessuno può dubitarne: la vita è il potere più alto, dominante, poiché una conoscenza che distruggesse la vita distruggerebbe nel contempo se stessa. La conoscenza presuppone la vita, ha cioè rispetto alla conservazione della vita lo stesso interesse che ogni essere ha rispetto alla continuazione della propria esistenza. Quindi la scienza ha bisogno di una superiore vigilanza e sorveglianza; un'*igiene della vita* si pone proprio accanto alla scienza, e una proposizione di questa igiene suonerebbe appunto: l'antistorico e il sovrastorico sono i rimedi naturali contro il soffocamento della vita da parte della storia, contro la malattia storica. È probabile che noi, malati di storia, dobbiamo anche soffrire per i rimedi. Ma che noi soffriamo per essi non è una prova contro la giustezza del metodo terapeutico scelto. E qui io vedo la missione di quella *gioventù*, di quella prima generazione di combattenti e di uccisori di serpenti, che precede una cultura e un'umanità più felici e più belle, senza avere, di questa felicità futura e della bellezza

avvenire, qualcosa di più di un promettente presentimento. Questa gioventù soffrirà per il male e al tempo stesso per i rimedi: e tuttavia crede di potersi vantare di una salute più robusta e in genere di una natura più naturale delle generazioni che l'hanno preceduta, degli «uomini» e «vecchi» còlti del presente. La sua missione consiste peraltro nello scuotere le idee che questo presente ha della «salute» e della «cultura», e nel generare scherno e odio contro così ibridi mostri concettuali;^[81] e il segno di garanzia della propria salute più robusta è proprio questo, che essa, cioè questa gioventù, non può neanche usare, per designare la propria natura, nessun concetto, nessuna parola settaria fra le correnti monete-parola e monete-concetto del presente, e viene invece convinta solo da una forza in essa attiva, che lotta, stacca e divide, e in ogni ora buona da un sempre accresciuto sentimento della vita. Si può contestare che questa gioventù abbia già cultura - ma per quale gioventù questo sarebbe un rimprovero? Le si può rimproverare rudezza e intemperanza - ma essa non è ancora abbastanza vecchia e saggia per moderarsi; soprattutto essa non ha bisogno di fingere e di difendere nessuna cultura compiuta, e gode di tutte le consolazioni e dei privilegi della gioventù, specialmente del privilegio di una valorosa e temeraria onestà e l'entusiasmante conforto della speranza.

Di questi speranzosi so che comprendono da vicino tutte queste astrazioni e che, con la loro esperienza più propria, se le tradurranno in una dottrina personalmente intesa; per il momento gli altri possono non vedere altro che piatti coperti, che potrebbero anche essere vuoti, finché un giorno vedranno sorpresi coi propri occhi che i piatti sono riempiti, e che in queste astrazioni si trovavano iscatolati e compressi attacchi, pretese, impulsi vitali e passioni, che non potevano rimanere a lungo così nascosti. Rimandando questi dubbiosi al tempo che tutto porta alla luce, mi rivolgo in conclusione a quella società di speranzosi, per narrar loro con una similitudine l'andamento e il corso del loro risanamento, della loro salvazione dalla malattia storica, e quindi la loro stessa storia, fino al momento in cui saranno un'altra volta abbastanza sani per coltivare di nuovo la storia e per servirsi del passato sotto il dominio della vita, nel triplice senso detto, cioè monumentale, antiquario e critico. In quel momento saranno più ignoranti dei «còlti» del presente; infatti avranno disimparato molto e addirittura perduto ogni voglia di dare in genere ancora uno sguardo a ciò che quei colti vogliono soprattutto sapere; i loro segni di riconoscimento, visti secondo la prospettiva di quei còlti, saranno proprio la loro «incultura», la loro indifferenza e chiusura verso molte cose celebri e perfino verso varie cose buone. Ma, a quel punto finale della loro guarigione, essi saranno diventati di nuovo *uomini* e avranno cessato di essere aggregati simili a uomini - ciò è qualcosa! Queste sono ancora speranze! Non vi ride il cuore per questo, o speranzosi?

E come arriveremo a quella meta? domanderete voi. Il dio delfico vi

apostrofa subito, all'inizio di una peregrinazione verso quella meta, con la sua sentenza: «Conosci te stesso». È una sentenza ardua, poiché quel dio «non nasconde e non rivela, ma soltanto accenna»,^[82] come ha detto Eraclito. A che cosa accenna?

Ci furono secoli in cui i Greci si trovarono in un pericolo simile a quello in cui ci troviamo noi, di perire cioè a causa dell'inondazione delle cose straniere e passate, a causa della «storia». Mai essi vissero in superba intangibilità: al contrario, la loro «cultura» fu a lungo un caos di forme e di idee straniere, semitiche, babilonesi, lidiche ed egizie, e la loro religione una vera lotta tra gli dèi dell'intero Oriente: pressappoco come oggi la «cultura tedesca» e la religione sono un caos - che nasconde una lotta - di tutti gli altri paesi, di tutti i tempi passati. E tuttavia la cultura ellenica non divenne un aggregato, grazie a quel responso di Apollo. I Greci impararono a poco a poco a *organizzare il caos*, concentrandosi, secondo l'insegnamento delfico, su se stessi, vale a dire sui loro bisogni veri, e lasciando estinguere i bisogni apparenti. Così ripresero possesso di sé; non rimasero a lungo gli eredi sovraccarichi e gli epigoni dell'intero Oriente; dopo faticosa lotta con se stessi, divennero, con l'interpretazione pratica di quel responso, coloro che ampliarono e accrebbero il tesoro ereditato, gli anticipatori e i modelli di tutti i popoli civili successivi.^[83]

È questo un simbolo per ognuno di noi: ognuno deve organizzare il caos in sé, concentrandosi sui suoi bisogni veri. La sua onestà, il suo carattere gagliardo e verace dovranno in un qualche giorno insorgere contro il fatto che sempre e solo si parli ripetendo, si impari da altri e si imiti; comincerà allora a capire che la cultura può essere ancora qualcosa d'altro che *decorazione della vita*, cioè in fondo unicamente dissimulazione e velame, poiché ogni ornamento nasconde la cosa ornata. Così gli si svelerà il concetto greco della cultura - in contrapposizione a quello romano - il concetto della cultura come una nuova e migliorata *physis*, senza interno ed esterno, senza dissimulazione e convenzione, della cultura come un'unanimità fra vivere, pensare, apparire e volere. Così imparerà per esperienza propria che fu la forza superiore della natura *morale*, quella con cui i Greci riuscirono a vincere su tutte le altre civiltà, e che ogni accrescimento di veracità è destinato ad essere anche un avanzamento che prepara la *vera* cultura, sebbene questa veracità possa anche per caso nuocere seriamente proprio alla «culturalità» che è in stima, e sebbene essa possa contribuire a far cadere persino tutta una cultura decorativa.^[84]

**SCHOPENHAUER
COME EDUCATORE
CONSIDERAZIONI INATTUALI, III**

VERSIONE DI MAZZINO MONTINARI

Un viaggiatore, che aveva visto molti paesi e popoli e più continenti, e a cui fu chiesto quale qualità degli uomini avesse ritrovato ovunque, disse: essi hanno una inclinazione alla pigrizia. A molti parrà che più giustamente e più validamente egli avrebbe potuto dire: sono tutti pavidì. Si nascondono dietro costumi e opinioni. Ogni uomo in fondo sa benissimo di essere al mondo solo per una volta, come un *unicum*, e che nessuna combinazione per quanto insolita potrà mescolare insieme per una seconda volta quella molteplicità così bizzarramente variopinta nell'unità che egli è: lo sa, ma lo nasconde come una cattiva coscienza - perché? Per paura del prossimo, che esige la convenzione e di essa si vela. Ma che cosa costringe il singolo a temere il prossimo, a pensare ed agire al modo del gregge e a non essere lieto di sé? Il pudore, forse, in alcuni e rari. Per la maggior parte è adattabilità, ignavia, insomma quella inclinazione alla pigrizia di cui parlava il viaggiatore. Egli ha ragione: gli uomini sono pigri più ancora che pavidì e più di tutto temono proprio i fastidi che una onestà e nudità incondizionata imporrebbe loro. Soltanto gli artisti odiano questo indolente incedere secondo maniere tolte a prestito e opinioni appiccate, e svelano il segreto, la cattiva coscienza di ognuno, la proposizione secondo cui ogni uomo è un miracolo irripetibile; essi osano mostrarci l'uomo quale egli stesso, quale lui solo è fino in ogni movimento dei suoi muscoli e, ancor più, che in questa rigorosa coerenza della sua unicità egli è bello e degno di considerazione, nuovo e incredibile come ogni opera della natura, e niente affatto noioso. Il grande pensatore, quando disprezza gli uomini, disprezza la loro pigrizia: poiché per causa sua essi appaiono come merce di fabbrica, come indifferenti, indegni di relazioni e di ammaestramenti. L'uomo che non vuole appartenere alla massa non deve far altro che cessare di essere accomodante verso se stesso; segua la sua coscienza che gli grida: «Sii te stesso! Tu non sei tutto ciò che adesso fai, pensi, desideri».

Ogni giovane anima ode questo appello giorno e notte e ne trema; perché presente la misura di felicità assegnatale dall'eternità, quando pensa alla sua reale liberazione: alla quale felicità essa, finché è posta nelle catene delle opinioni e della pavidità, non può in alcun modo giungere; e come la vita può diventare desolata e insensata senza questa liberazione! Nella natura nessuna creatura è più squallida e ripugnante dell'uomo che è sfuggito al suo genio e adesso sbircia a destra e a sinistra, indietro e ovunque. Alla fine non è più lecito attaccare un tal uomo, perché egli è tutto exteriorità senza nocciolo, una veste logora, tinta, rigonfia, uno spettro agghindato, che non può suscitare paura e certo neppure

compassione. E se, a ragione, del pigro si dice che ammazza il tempo, bisogna sul serio fare in modo che un tempo che ripone la sua salute nelle opinioni pubbliche, vale a dire nelle pigrizie private,^[1] sia una buona volta ammazzato: voglio dire cancellato dalla storia della vera liberazione della vita. Quanto grande deve essere la riluttanza delle generazioni posteriori ad occuparsi dell'eredità di un'epoca, retta non da uomini viventi, ma da pseudouomini con una opinione pubblica; perciò probabilmente la nostra età sarà per una qualche lontana posterità il più oscuro e il più ignoto, perché il più inumano, periodo della storia; quando vedo le strade nuove delle nostre città, penso come di tutte queste orribili case, che la schiatta degli uomini con l'opinione pubblica si è costruita, fra un secolo niente più sarà in piedi, come allora anche le opinioni dei costruttori di queste case saranno una buona volta crollate. Grande, invece, è la speranza di coloro che non si sentono cittadini di questo tempo, perché se lo fossero concorrerebbero ad ammazzare il loro tempo e a tramontare con il loro tempo - mentre vogliono piuttosto risvegliare il tempo alla vita per continuare essi stessi a vivere in questa vita.

Ma anche se il futuro non ci lasciasse sperare niente, la nostra singolare esistenza proprio nell'ora attuale - il fatto inesplicabile che noi viviamo proprio oggi e tuttavia avemmo il tempo infinito per nascere, che non possediamo se non un brevissimo oggi e in esso dobbiamo mostrare perché e a qual fine proprio ora siamo nati - ci incoraggia nel modo più energico a vivere secondo una misura e una legge nostra. Della nostra esistenza dobbiamo rispondere a noi stessi, di conseguenza vogliamo agire come i reali timonieri di essa e non permettere che assomigli ad una casualità priva di pensiero. Essa richiede una certa temerità e un certo azzardo: tanto più che, nel migliore come nel peggiore dei casi, la si perderà. Perché essere attaccati a questa zolla, a questa occupazione, perché tendere gli orecchi a quel che dice il prossimo? È così provinciale obbligarsi a delle opinioni che, qualche centinaio di miglia più in là, già cessano di obbligare. Oriente e occidente sono tratti di gesso che qualcuno disegna davanti ai nostri occhi per beffarsi della nostra pavidità. Io voglio fare il tentativo di giungere alla libertà, si dice la giovane anima; e a questo punto dovrebbe impedirglielo il fatto che due nazioni si odiano e si fanno la guerra, o che tra due continenti è un mare, o che per ogni dove si insegna una religione che, pure, un paio di millenni fa non esisteva. Tu non sei tutto ciò, ella si dice. Nessuno può gettare sopra il fiume della vita il ponte sul quale tu devi passare, nessun altro che tu sola. Certo vi sono innumerevoli sentieri e ponti e semidei che vorrebbero farti attraversare il fiume; ma solo a prezzo di te stessa; ti daresti in pegno e ti perderesti. Al mondo vi è un'unica via che nessuno oltre a te può fare: dove porta? Non domandare, seguila. Chi fu che disse: «Un uomo non si eleva mai tanto in alto come quando non sa dove la sua via può ancora portarlo?».^[2]

Ma come possiamo ritrovare noi stessi? Come può l'uomo conoscersi?

Egli è una cosa oscura e velata; e se la lepre ha sette pelli, l'uomo può trarsene settanta volte sette e non potrà dire: «ecco, questo tu sei realmente, questa non è più corteccia». Inoltre è un inizio tormentoso, rischioso scavare se stessi in tal modo e discendere con violenza per la via più breve nel pozzo del proprio essere. Quanto facilmente, nel far ciò, egli può ferirsi in modo tale che nessun medico riesca a guarirlo. E non basta: perché ciò sarebbe necessario, quando pure tutto testimonia del nostro essere: le nostre amicizie ed inimicizie, il nostro modo di guardare e di stringere la mano, la nostra memoria e quello che dimentichiamo, i nostri libri e i tratti della nostra penna? Ma c'è un mezzo per imbastire l'interrogatorio più importante: guardi, la giovane anima, indietro nella sua vita, e chieda: che cosa finora hai amato veramente, che cosa ti ha attratto, che cosa ti ha dominato e in pari tempo ti ha reso felice? Metti davanti a te la serie di questi oggetti venerati e forse essi ti mostreranno, con la loro essenza e la loro successione, una legge, la legge fondamentale del tuo te stesso vero e proprio. Confronta questi oggetti, guarda in che modo l'uno completa, allarga, supera, trasfigura l'altro, in che modo essi formano una scala sulla quale fino ad ora ti sei arrampicato verso te stesso; giacché la tua vera essenza non sta profondamente nascosta dentro di te, bensì immensamente al di sopra di te, o per lo meno di ciò che tu abitualmente prendi per il tuo io. I tuoi veri educatori e plasmatori ti rivelano quale è il vero senso originario e la materia fondamentale del tuo essere, qualche cosa di assolutamente ineducabile e implasmabile, ma in ogni caso difficilmente accessibile, impacciato, paralizzato: i tuoi educatori non possono essere niente altro che i tuoi liberatori. E questo è il segreto di ogni formazione, essa non procura membra artificiali, nasi di cera, occhi occhialuti: piuttosto ciò che potrebbe dare questi doni è soltanto l'immagine degenerata dell'educazione. Essa invece è liberazione, rimozione di tutte le erbacce, delle macerie, dei vermi che vogliono intaccare i germi delicati delle piante, irradiazione di luce e di calore, benigno rovesciarsi di pioggia notturna, essa è imitazione e adorazione della natura là dove questa ha intenzioni materne e pietose, essa è compimento della natura quando ne previene gli attacchi crudeli e spietati e li volge al bene, quando getta un velo sulle manifestazioni dei suoi propositi di matrigna e della sua triste follia.

Certo, vi sono anche altri mezzi per trovarsi: per rinvenire dallo stordimento nel quale abitualmente ci si agita come in una fosca nube, ma non ne conosco alcuno migliore che il rammentarsi dei propri educatori e plasmatori. E così io oggi voglio essere memore di un educatore e di un maestro severo, del quale posso gloriarmi, *Arthur Schopenhauer*; per ricordarne in seguito altri.

Per descrivere che avvenimento fu per me quel primo sguardo che gettai sugli scritti di Schopenhauer, devo indugiare un poco in una rappresentazione che nella mia giovinezza era frequente ed urgente come nessun'altra. Quando un tempo mi abbandonavo come volevo ai desideri, pensavo che il terribile sforzo e l'impegno di educare me stesso mi sarebbe stato risparmiato dalla sorte, se al momento giusto avessi trovato come educatore un filosofo, un vero filosofo, cui si potesse obbedire senza ulteriori esitazioni, perché di lui mi sarei fidato più che di me stesso. E allora mi domandavo: quali sarebbero i principi secondo i quali egli mi educerebbe? e riflettevo che cosa avrebbe detto delle due massime dell'educazione che sono in voga nel nostro tempo. L'una esige che l'educatore riconosca presto la forza peculiare dei suoi allievi e quindi indirizzi tutte le energie e le linfe e ogni raggio di sole proprio in quella direzione per portare alla giusta maturazione e fecondità quell'unica virtù. L'altra massima invece vuole che l'educatore faccia crescere, curi e porti in un armonioso rapporto reciproco tutte le forze esistenti. Ma per questo si dovrebbe forse costringere alla musica chi ha una decisa inclinazione all'arte dell'orafo?^[3] Si deve dare ragione al padre di Benvenuto Gellini, che non si stancava di costringere il figlio al «lascivissimo cornetto» che il figlio chiamava «quel maladetto sonare»?^[4] Con talenti così forti e che si esprimono in modo così deciso non si può dire che ciò sia giusto; ma forse quella massima della formazione armonica si potrebbe applicare soltanto alle nature più deboli, nelle quali invero è tutto un nido di bisogni e di inclinazioni, che però presi insieme e singolarmente non vogliono significare molto? Ma dove troviamo noi la completezza armonica e l'accordo polifonico in una natura; dove ammiriamo l'armonia, se non proprio in uomini come Gellini, nei quali tutto, conoscere, desiderare, amare, odiare, tende verso un centro, verso una forza radicata, e dove proprio per il predominio imperioso e dominante di questo centro vivente si forma un sistema armonico di movimenti in questa e in quella direzione, verso l'alto e verso il basso? O forse le due massime non sono dei contrari? Forse l'una dice soltanto che l'uomo deve avere un centro e l'altra che deve avere anche una periferia? Il filosofo educatore di cui io sognavo non avrebbe soltanto scoperto la forza centrale, ma avrebbe anche saputo evitare che essa agisse in modo distruttivo per le altre forze. Il compito della sua educazione, come io me lo figuravo, sarebbe stato piuttosto di trasformare l'intero uomo in un sistema di sole e pianeti in moto vivente e di conoscere la legge del suo superiore meccanismo. Frattanto quel filosofo mi mancava e io tentavo questo e quello; trovai quanto miserabili noi moderni siamo rispetto ai Greci ed ai Romani, anche soltanto per quanto riguarda una concezione seria e rigorosa dei compiti dell'educazione. Con

un tal bisogno nel cuore si può girare per tutta la Germania, anzi per tutte le università, e non si troverà ciò che si cerca: desideri assai più modesti e più semplici vi rimangono insoddisfatti. Chi ad esempio fra i Tedeschi volesse seriamente formarsi come oratore o chi intendesse frequentare una scuola dello scrittore, non troverebbe in nessun luogo né maestri né scuola; a quanto pare non si è ancora pensato che il parlare e lo scrivere sono arti che non possono essere acquisite senza la più accurata disciplina e i più difficili anni di apprendistato. Niente però rivela la presuntuosa autocompiacenza dei contemporanei in maniera chiara e umiliante come la meschinità, mezzo spilorcia e mezzo priva di pensiero, delle loro pretese verso gli educatori e i maestri. Che cosa non è ritenuto sufficiente anche tra la nostra gente più nobile e meglio istruita sotto il nome di maestro di casa; quale farragine di teste confuse e di istituzioni antiquate spesso è definita ginnasio e trovata buona; che cosa non basta a noi tutti come supremo istituto di cultura, come università: quali capi, quali istituzioni, paragonati alla difficoltà del compito di educare un uomo ad essere uomo! Persino la tanto celebrata maniera con cui gli eruditi tedeschi si applicano alla loro scienza mostra anzitutto che nel far ciò essi pensano più alla scienza che all'umanità, che vengono istruiti a sacrificarsi ad essa come una schiera perduta, per trascinare sempre nuove generazioni a questo sacrificio. Il commercio con la scienza, se non è guidato e delimitato, ma è soltanto sempre più sfrenato secondo il principio «quanto più tanto meglio», è certamente nocivo ai dotti quanto la tesi economica del *laisser faire* per la moralità di interi popoli. Chi sa ancora che l'educazione dello scienziato, la cui umanità non deve essere abbandonata o inaridita, è un problema estremamente difficile? Eppure questa difficoltà la si può vedere con gli occhi, se si presta attenzione ai numerosi esemplari resi curvi e contrassegnati da una gobba per una dedizione sconsiderata e troppo prematura alla scienza. Ma vi è un indice ancora più importante per l'assenza di ogni superiore educazione, più importante e più pericoloso e soprattutto molto più generale. Se è immediatamente chiaro perché oggi non si può educare un oratore, uno scrittore, - appunto perché per essi non vi sono educatori, - se è quasi altrettanto chiaro perché uno scienziato oggi deve essere deforme e contorto, - perché la scienza, dunque una astrazione inumana, lo deve educare, - ci si domandi infine: dove sono propriamente per noi tutti, dotti e indotti, grandi e piccoli, i nostri modelli e le nostre celebrità morali tra i nostri contemporanei, l'incarnazione visibile di ogni morale creativa in questo tempo? Dove è andato a finire tutto quel riflettere su questioni morali, che, pure, in ogni tempo ha occupato ogni società nobile ed evoluta? Non vi sono più celebrità e un riflettere a quel modo; effettivamente si consuma il capitale di moralità ereditato, accumulato dai nostri antenati, che noi non sappiamo più aumentare, ma solo dissipare; di certe cose nella nostra società o non si parla affatto o se ne parla con una goffaggine e inesperienza naturalistica

che per forza suscita la nausea. Siamo arrivati al punto che le nostre scuole e i nostri maestri prescindono semplicemente da una educazione morale o si contentano di formalismi: e virtù è una parola sotto la quale maestri e scolari non riescono a pensare niente, una parola passata di moda, della quale si sorride - e male se non si sorride perché allora si è ipocriti.

La spiegazione di questa rilassatezza e del basso livello di tutte le forze morali è difficile e complicata; tuttavia nessuno, che tenga conto dell'influenza del cristianesimo vittorioso sulla moralità del nostro mondo antico, potrà trascurare la reazione del cristianesimo morente, dunque la sua sorte sempre più verosimile nel nostro tempo. Con l'altezza del suo ideale il cristianesimo ha superato i sistemi morali dell'antichità e la naturale schiettezza in tutti uniformemente presente, sicché si diventò sordi ad essa e se ne ebbe ripugnanza; più tardi, però, quando ancora invero si riconosceva ciò che è più buono e più elevato ma non si riusciva più a farlo, non si potè più ritornare, per quanto si volesse, a ciò che è buono ed elevato, vale a dire a quella virtù dell'antichità. In questo oscillare tra cristianesimo e antichità, tra cristianità timorosa o menzognera dei costumi e un anticheggiare altrettanto privo di coraggio e impacciato vive l'uomo moderno, e non se ne trova bene; il timore ereditato verso ciò che è naturale e la rinnovata attrazione di questo naturale, il desiderio di avere un sostegno da qualche parte, l'impotenza del suo conoscere che barcolla qua e là tra ciò che è bene e ciò che è meglio, tutto ciò genera una inquietudine, una confusione nell'anima moderna che la condanna ad essere sterile e priva di gioia: mai si è avuto più bisogno di educatori morali e mai è stato più improbabile il trovarli; in tempi in cui i medici sono più necessari, in grandi epidemie, essi sono anche i più esposti al pericolo, e infatti dove sono i medici dell'umanità moderna che stiano saldamente e sanamente sulle loro gambe, sì da poter sostenere gli altri e condurli per mano? Sulle migliori personalità del nostro tempo grava alcunché di fosco e di tetro, una eterna scontentezza per la lotta tra la finzione e la schiettezza che si combatte nei loro petti, una inquietudine nella fiducia verso se stessi: e ciò li rende assolutamente incapaci di essere le guide e in pari tempo i maestri severi degli altri.

Era perciò davvero un abbandonarsi ai propri desideri, quando mi figuravo che avrei potuto trovare come educatore un vero filosofo, che potesse strappare un uomo all'insoddisfazione dovuta all'epoca e gli insegnasse di nuovo ad essere, nel pensiero e nella vita, *semplice e schietto*, quindi inattuale nel senso più profondo della parola; infatti gli uomini oggi sono diventati così molteplici e complicati che debbono diventare insinceri tutte le volte che parlano, sostengono delle opinioni e secondo esse vogliono agire.

Tra questi affanni, bisogni e desideri conobbi Schopenhauer.

Io sono uno di quei lettori di Schopenhauer che, dopo averne letto la

prima pagina, sanno con certezza che le leggeranno tutte e ascolteranno ogni parola che egli abbia mai detto.^[5] La mia fiducia in lui fu immediata, ed oggi è la stessa di nove anni fa. Lo intesi come se avesse scritto per me: per esprimermi in modo comprensibile, ma immodesto e folle. Di qui deriva il fatto che io non ho mai trovato in lui un paradosso e invece, qua e là, qualche piccolo errore; e infatti che cosa sono i paradossi se non affermazioni che non ispirano fiducia, perché l'autore le ha fatte senza vera fiducia; perché con esse voleva essere brillante, sedurre e in generale sembrare? Schopenhauer non vuole mai sembrare: egli infatti scrive per sé e nessuno si lascia ingannare volentieri, tanto meno il filosofo che addirittura ha fatto una legge del principio: non ingannare nessuno, neppure te stesso! Neppure con quel garbato inganno sociale, che quasi ogni conversazione porta con sé e che gli scrittori imitano quasi senza rendersene conto;^[6] ancora meno con l'inganno più cosciente, dall'alto della tribuna dell'oratore e con i mezzi artificiosi della retorica. Ma Schopenhauer parla con se stesso: oppure, se si vuole a tutti i costi pensare ad un ascoltatore, si pensi al figlio che è istruito dal padre. È questo un modo di parlare schietto, rude, amichevole, davanti a una persona che ascolta con amore. Scrittori del genere ci mancano. Il vigoroso benessere di chi parla ci avvolge al primo risonare della sua voce; ci avviene come quanto si entra in una foresta di alberi eccelsi, respiriamo profondamente e tutt'a un tratto ci sentiamo di nuovo bene. Qui è sempre un'aria egualmente corroborante, così sentiamo; qui è una certa inimitabile scioltezza e naturalezza quale la possiedono gli uomini che dentro di sé si sentono in casa, e sono padroni di una casa molto ricca: al contrario degli scrittori che più di tutti ammirano se stessi perché talvolta sono stati geniali, e il loro modo di scrivere diventa perciò come inquieto e innaturale. Così, quando parla Schopenhauer, non ci viene in mente lo scienziato che per natura ha membra rigide ed inesperte ed è intisichito e perciò procede angoloso, impacciato o puntellandosi; mentre d'altra parte l'anima ruvida e un po' burbera di Schopenhauer insegna non tanto a rimpiangere quanto ad aborrire l'agilità e la grazia garbata dei buoni scrittori francesi, e nessuno scoprirà in lui la rivestitura pseudo-francese della quale molti scrittori tedeschi fanno mostra. Qua e là il modo di esprimersi di Schopenhauer mi ricorda un poco Goethe, ma altrimenti nessun altro Tedesco moderno. Perché egli sa dire le cose profonde in modo semplice, le cose commoventi senza retorica, le cose rigorosamente scientifiche senza pedanteria; e da quale Tedesco avrebbe potuto imparare tutto ciò? È esente anche dalla maniera cavillosa, esageratamente mossa e, se è lecito dirlo, abbastanza non tedesca di Lessing: e questo è un grande merito, perché fra i Tedeschi Lessing è, per quanto riguarda lo scrivere in prosa, l'autore più seducente. E, per dir subito il massimo che io posso dire del suo modo di scrivere, riferisco a lui la sua proposizione: «un filosofo deve essere molto onesto per non servirsi di sussidi poetici o

retorici». Che l'onestà sia qualche cosa e persino una virtù, nell'epoca delle opinioni pubbliche è una proposizione che fa parte di quelle opinioni private che sono proibite; e perciò io avrò non lodato bensì soltanto caratterizzato Schopenhauer se ripeto: è onesto anche come scrittore; e così pochi scrittori lo sono, che veramente bisognerebbe essere diffidenti verso tutti gli uomini che scrivono. Conosco soltanto un altro scrittore pari a Schopenhauer per onestà ed anzi superiore: Montaigne. Veramente per il fatto che un tal uomo abbia scritto il piacere di vivere su questa terra è stato aumentato. Io per lo meno da quando conosco questo spirito liberissimo e vigoroso debbo dire ciò che egli ha detto di Plutarco: «è bastato che vi gettassi uno sguardo perché mi crescesse una gamba o un'alà».[7] Con lui mi intenderei se fosse posto il compito di trovarsi una patria sulla terra.

Schopenhauer ha in comune con Montaigne una seconda qualità oltre l'onestà: una reale serenità rasserenante. *Aliis laetus, sibi sapiens*. Vi sono due specie di serenità molto diverse. Il vero pensatore rasserenava e allietava sempre, sia che egli esprima la sua serietà o il suo scherzo, la sua penetrazione umana o la sua indulgenza divina; senza atteggiamenti tetri, mani tremolanti, occhi acquosi, ma sicuramente e semplicemente, con coraggio e vigore, forse con un certo fare cavalleresco e duro, in ogni caso però come vincitore; e proprio ciò rasserenava più profondamente e intimamente: vedere il dio vincitore accanto a tutti i mostri che egli ha combattuto. La serenità, invece, che talvolta ci viene da scrittori mediocri e da pensatori dal fiato corto, ci impoverisce nel leggerli. L'ho sentito ad esempio nella serenità di David Strauss. C'è davvero da vergognarsi di avere simili sereni contemporanei, perché compromettono presso i posteri l'epoca e noi uomini in essa. Questi falsi sereni non vedono affatto le sofferenze e i mostri che come pensatori pretendono di vedere e di combattere; e perciò la loro serenità suscita disprezzo; perché inganna: infatti essa vuole sedurre e far credere che si è ottenuta una vittoria. In fondo vi è serenità soltanto dove vi è vittoria; e ciò vale delle opere dei veri pensatori come di ogni opera d'arte. Per quanto il contenuto possa essere terribile e serio, proprio come lo è il problema dell'esistenza: l'opera avrà un effetto deprimente e tormentoso soltanto se il pensatore e l'artista a metà vi avranno diffuso sopra le esaltazioni della loro insoddisfazione; mentre all'uomo non può toccare in sorte niente di meglio e di più lieto che l'essere vicino ad uno di quei grandi vincitori, i quali, giacché hanno pensato le cose più profonde, debbono appunto amare le cose più vive e, come saggi, infine, essere disposti al bello. Essi parlano realmente, non balbettano e neppure ripetono meccanicamente; essi si muovono e vivono realmente, e non a quel modo di maschere sinistre nel quale solitamente gli uomini vivono: per questo nella loro vicinanza ci sentiamo finalmente umani e naturali e vorremmo esclamare come Goethe: «Che cosa meravigliosa e preziosa è un essere vivente! Come esso è adeguato alla sua

condizione, come vero, come esistente!».

Io non descrivo altro che la prima impressione quasi fisiologica che Schopenhauer provocò in me, quel magico riversarsi della forza più intima di un figlio della natura in un altro, che avviene al primo e più lieve contatto; e se analizzo *a posteriori* quell'impressione la trovo composta di tre elementi, dall'impressione della sua onestà, della sua serenità e della sua fermezza. Egli è onesto perché parla e scrive a se stesso e per se stesso, sereno perché ha vinto con il pensiero ciò che è più difficile, e fermo perché così deve essere. La sua forza sale, come una fiamma quando non c'è vento, diritta e leggera in alto, sicura, senza tremolio e agitazione. In ogni occasione trova la sua via senza che neppure ci accorgiamo che l'ha cercata; bensì, come costretto da una legge di gravità, egli vi si dirige così saldo ed agile, così inevitabile. E chi mai ha sentito che cosa voglia dire nella nostra umanità attuale di irrocervi trovare una buona volta una natura tutta intera, unisona, a suo agio nei propri cardini eppure mossa, spregiudicata e senza impacci, comprenderà la mia felicità e la mia meraviglia, quando ebbi trovato Schopenhauer: presentivo di aver trovato in lui quell'educatore e filosofo che da tanto tempo cercavo. Certo soltanto come libro e questa era una grande mancanza. Tanto più mi sforzai di vedere attraverso il libro e di rappresentarmi l'uomo vivente, il cui grande testamento dovevo leggere e che prometteva di fare suoi eredi soltanto coloro che volevano e potevano essere qualcosa di più che suoi semplici lettori: vale a dire suoi figli e discepoli.

3

Io stimo tanto più un filosofo quanto più egli è in grado di dare un esempio. Non vi è dubbio che con l'esempio egli possa portare dietro di sé popoli interi: lo dimostra la storia indiana che è praticamente la storia della filosofia indiana. Ma l'esempio deve essere dato con la vita visibile e non semplicemente con dei libri, a quel modo quindi che insegnavano i filosofi della Grecia: con l'aspetto, l'atteggiamento, il vestito, il cibo, i costumi più ancora che con il parlare o addirittura con lo scrivere. Come siamo lontani in Germania dall'avere questa coraggiosa visibilità di una vita filosofica! Qui i corpi cominciano a liberarsi a poco a poco quando gli spiriti già da lungo tempo paiono liberati; e tuttavia è solo un'illusione che uno spirito sia libero ed indipendente, se questo raggiunto assoluto dominio, che in fondo è autodominio creativo, non è sempre dimostrato da ogni sguardo e da ogni passo, da mattina a sera. Kant restò attaccato all'università, si sottomise ai governi, rimase nella parvenza di una fede religiosa, si adattò ai suoi colleghi e studenti: così è naturale che il suo esempio generasse

innanzitutto professori d'università e una filosofia da professori. Schopenhauer fa pochi complimenti con la casta accademica, si separa, aspira all'indipendenza dallo Stato e dalla società - questo è il suo esempio, il suo modello - per cominciare da ciò che è più esterno. Ma molti gradi nella liberazione della vita filosofica sono ancora ignoti fra i Tedeschi e non potranno rimanerle per sempre. I nostri artisti vivono più audacemente e più onestamente; e l'esempio più possente che abbiamo davanti, quello di Richard Wagner, mostra come il genio non debba aver paura di entrare nella più ostile contraddizione con le forme e gli ordinamenti esistenti, quando vuole far spiccare in piena luce l'ordine e la verità superiori che in lui vivono. La «verità» però, di cui i nostri professori discorrono tanto, sembra essere davvero qualcosa di molto modesto, da cui non c'è da temere niente di disordinato o di straordinario: una creatura comoda e piacevole, che non si stanca di assicurare tutti i poteri esistenti che nessuno per sua causa avrà un qualunque fastidio; non per niente si tratta di «scienza pura». Dunque, io volevo dire che in Germania la filosofia deve sempre più disimparare ad essere «scienza pura»: e questo per l'appunto è l'esempio dell'uomo Schopenhauer.

Ma è un vero prodigio che egli si sia elevato fino a dare questo esempio umano: infatti era come circondato e premuto dall'esterno e dall'interno dai pericoli più terribili, dai quali ogni creatura più debole sarebbe rimasta oppressa o frantumata. Mi sembra che vi fossero forti motivi perché l'uomo Schopenhauer tramontasse, lasciando dietro di sé come residuo, nel migliore dei casi, della «scienza pura»: ma anche ciò soltanto nel migliore dei casi; molto più probabilmente non sarebbe rimasto né l'uomo né la scienza.

Così un Inglese moderno descrive il pericolo più generale di uomini insoliti che vivano in una società legata a ciò che è solito: «Dapprima questi caratteri eterogenei vengono piegati, poi diventano melanconici, quindi malati, e infine muoiono. Uno Shelley non avrebbe potuto vivere in Inghilterra e una razza di Shelley sarebbe stata impossibile». I nostri Hölderlin e Kleist, e quanti ancora, sono periti per questo loro essere insoliti e non hanno sopportato il clima della cosiddetta cultura tedesca; soltanto nature di ferro come Beethoven,^[8] Goethe, Schopenhauer e Wagner sono capaci di tener duro. Ma anche in loro l'effetto della lotta e della tensione più affaticanti si rivela in molti tratti e rughe: il loro respiro diventa più pesante e il loro tono è facilmente troppo violento. Un diplomatico esperto, che aveva visto Goethe e parlato con lui solo di sfuggita, diceva ai suoi amici: *Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!*; il che da Goethe è stato tradotto così: «Ecco uno che si è reso la vita dura». «Se non è possibile» egli aggiunge «cancellare dai tratti del nostro volto le tracce del dolore superato, dell'attività svolta, non c'è da meravigliarsi se tutto ciò che rimane di noi e dei nostri sforzi porta le stesse tracce». E questi è Goethe, cui i nostri filistei colti ammiccano come al Tedesco più

felice, per dimostrare così la proposizione secondo cui dovrebbe pur essere possibile vivere felici in mezzo a loro: con il segreto pensiero che non si deve perdonare a nessuno di sentirsi infelice e solo, in mezzo a loro. Perciò essi hanno posto e spiegato praticamente con grande crudeltà l'assioma secondo cui in ogni solitudine vi è sempre una colpa segreta. E il povero Schopenhauer aveva sulla coscienza, egli pure, una tale colpa segreta, vale a dire di stimare più la sua filosofia che i suoi contemporanei; e per di più egli fu così sfortunato da sapere, proprio da Goethe, che per salvare la sua esistenza doveva difendere ad ogni costo la sua filosofia contro la noncuranza dei contemporanei: esiste infatti una specie di censura inquisitoriale nella quale i Tedeschi, come dice Goethe, sono andati molto avanti; si chiama: scrupoloso silenzio. E per questa via si era già riusciti, se non altro, a far sì che la maggior parte della prima edizione del suo capolavoro fosse data al macero come carta straccia. Il pericolo imminente che la sua grande impresa ricadesse semplicemente nel nulla per l'indifferenza degli altri, gli procurò una inquietudine tremenda e difficilmente dominabile; nemmeno un seguace degno di nota si faceva avanti. Ci rattrista vederlo alla caccia di una qualsiasi traccia della sua notorietà; e il suo grande trionfo finale, anche troppo grande, per il fatto che egli adesso era realmente letto (*«legor et legar»*) ha qualche cosa di dolorosamente commovente. Proprio tutti quei tratti nei quali egli non lascia notare la dignità del filosofo mostrano l'uomo sofferente che è in grande apprensione per i suoi beni più preziosi; così lo tormentava la preoccupazione di perdere il suo piccolo patrimonio e forse di non poter più tener fermo nella sua posizione pura e da vero antico verso la filosofia; così spesse volte si sbagliò nel suo desiderio di persone completamente fidate e piene di simpatia, per tornare sempre con sguardo accorato al suo cane fedele. Egli era un vero eremita; nessun amico che realmente sentisse come lui lo consolò - e tra uno e nessuno vi è, come tra qualcosa e niente, una infinità. Nessuno che abbia degli amici sa cosa sia la vera solitudine, avesse pure attorno a sé come suo avversario il mondo intero. - Ah, lo vedo bene, voi non sapete che cosa sia l'isolamento! Dove vi sono state possenti società, governi, religioni, opinioni pubbliche, insomma ovunque fosse una tirannide, essa ha odiato il filosofo solitario; giacché la filosofia schiude all'uomo un asilo dove nessuna tirannide può penetrare, la caverna dell'intimo, il labirinto del petto: e ciò indispettisce i tiranni. Là si nascondono i solitari: ma là è appostato anche il più grande pericolo per i solitari. Questi uomini che hanno messo in salvo la loro libertà nell'intimo, sono anche costretti a vivere esternamente, a diventare visibili, a farsi vedere; essi hanno innumerevoli legami umani per la nascita, per il domicilio, l'educazione, la patria, il caso, l'invadenza degli altri; allo stesso modo si presuppongono in essi innumerevoli opinioni sol perché esse sono dominanti; ogni atteggiamento che non sia di diniego vale come adesione; ogni moto della mano che non distrugga è interpretato come

approvazione. Essi sanno - questi solitari e liberi nello spirito - che continuamente in qualche cosa paiono diversi da come pensano: mentre non vogliono nient'altro che la verità e l'onestà, attorno a loro è una rete di equivoci; e la loro violenta aspirazione non può impedire che tuttavia ogni loro azione rimanga avvolta da una nebbia di false opinioni, di adattabilità, di mezze concessioni, di silenzio indulgente, di interpretazione sbagliata. Ciò addensa una nube di melanconia sulla loro fronte; perché queste nature più della morte odiano il fatto che la parvenza sia necessità; e questa continua amarezza li rende vulcanici e minacciosi. Di tanto in tanto si vendicano di essere costretti a nascondersi, del riserbo cui sono obbligati. Allora escono dalla loro caverna con visi terribili, le loro parole e azioni sono esplosioni ed è possibile che, per esse, essi stessi periscano. In questo rischio viveva Schopenhauer. Proprio questi solitari hanno bisogno di amore; richiedono dei compagni di fronte ai quali sia lecito essere aperti e semplici come con se stessi, alla cui presenza finisca la tensione del silenzio e della finzione. Se togliete questi compagni, determinate un pericolo crescente; Heinrich von Kleist però per questa mancanza di amore,^[9] e il rimedio più terribile contro uomini insoliti è lo spingerli così profondamente dentro se stessi, che il loro uscir fuori sia ogni volta una eruzione vulcanica. Tuttavia vi è sempre qualche semidio che sopporta di vivere in condizioni così terribili e di vivere vittoriosamente; e se volete sentirne i canti solitari ascoltate la musica di Beethoven.

Questo fu il primo pericolo alla cui ombra Schopenhauer crebbe: l'isolamento. Il secondo si chiama: disperare della verità. Questo pericolo accompagna ogni pensatore che prende come punto di partenza la filosofia di Kant, posto che egli sia, nel soffrire e nel desiderare, un uomo vigoroso e tutto intero, e non soltanto una macchina stridula per pensare e calcolare. Ora noi tutti sappiamo assai bene in che stato vergognoso ci troviamo riguardo a questo presupposto; mi pare anzi che, in generale, in pochissime persone Kant sia intervenuto in modo vivente, trasformandone e sangue e linfa. Certo, come si può leggere dappertutto, da quando questo dotto silenzioso compì la sua impresa, sarebbe scoppiata una rivoluzione in tutti i campi dello spirito, ma io non riesco a crederci. Infatti non lo vedo con chiarezza negli uomini, che avrebbero dovuto essere rivoluzionati prima ancora di interi campi dello spirito. E, non appena Kant cominciasse ad esercitare una influenza popolare, la percepiremmo nella forma di uno scetticismo e relativismo corrosivo e sminuzzatore; soltanto negli spiriti più attivi e più nobili, che non hanno mai sopportato di restare nel dubbio, si avrebbero invece, quale effetto della filosofia di Kant, quello scoraggiamento e quel disperare di tutta la verità, come li visse, ad esempio, Heinrich von Kleist. «Recentemente» egli scrive nel suo stile toccante «ho fatto la conoscenza della filosofia kantiana; e adesso debbo comunicarti un pensiero, perché mi permetto di non temere che esso ti sconvolga così dolorosamente e profondamente come ha sconvolto me: noi

non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità, oppure ci paia soltanto tale. Se le cose stanno così la verità, che noi qui accumuliamo, dopo la morte non è più niente ed ogni sforzo di acquistarsi una proprietà che ci segua anche nella tomba è inutile. Se la punta di questo pensiero non colpisce il tuo cuore, non sorridere di un altro, che da ciò si sente profondamente ferito nella sua più sacra intimità. Il mio unico, il mio supremo fine è scomparso e non ne ho più alcuno».[10] Sì, quando gli uomini sentiranno di nuovo in questa maniera kleistianamente naturale, quando impareranno di nuovo a misurare il senso di una filosofia sulla loro «più sacra intimità»? Eppure questo è necessario per valutare che cosa può essere Schopenhauer per noi, dopo Kant: la guida cioè che conduce fuori dalla caverna dell'abbattimento scettico o della rinuncia critica, in alto verso le cime della contemplazione tragica, - il cielo notturno con le sue stelle infinitamente sopra di noi, - e che ha condotto se stesso, per primo, su questo cammino. La sua grandezza è di essersi messo di fronte al quadro della vita come di fronte a un tutto, per interpretarla come un tutto, mentre le menti più acute non riescono ad evitare l'opinione errata secondo cui ci si avvicinerebbe a questa interpretazione, se si indagassero scrupolosamente i colori con cui questo quadro è stato dipinto e la materia su cui è stato dipinto; forse con il risultato che si tratta di una tela tessuta in modo terribilmente intricato con dei colori sopra, che non si possono indagare chimicamente. Bisogna indovinare il pittore per comprendere il quadro, questo sapeva Schopenhauer. Ma tutta la corporazione di tutte le scienze si preoccupa di comprendere quella tela e quei colori, non il quadro; anzi si può dire che soltanto colui che ha ben fermo negli occhi il quadro generale della vita e dell'esistenza potrà servirsi delle singole scienze senza danneggiarsi: infatti, senza un tale quadro complessivo regolatore, esse sono fili che non portano mai alla fine e che rendono il corso della nostra vita ancora più confuso e labirintico. In questo, come si è detto, Schopenhauer è grande, perché segue il quadro, come Amleto lo spirito, senza lasciarsi distogliere, come fanno gli scienziati, o senza rimanere impigliato in una scolastica concettuale, che è la sorte dei dialettici sfrenati. Lo studio di tutti i filosofi a metà è attraente soltanto per comprendere che costoro, nell'edificare grandi filosofie, si mettono subito a pensare dove è accademicamente il pro e il contro, dove sia permesso scavare, dubitare, contraddire, e che essi perciò sfuggono all'esigenza di ogni grande filosofia, che, in quanto totalità, dice sempre e soltanto: questo è il quadro di tutta la vita e di qui impara il senso della tua vita. E all'inverso: leggi soltanto la tua vita e comprendi così i geroglifici della vita universale. E così anche, in primo luogo, bisogna sempre interpretare la filosofia di Schopenhauer: individualmente, dal singolo solo per se stesso, per acquistare la visione della propria miseria e del proprio bisogno, della propria limitatezza, per imparare a conoscere i rimedi e le consolazioni: vale a dire il sacrificio dell'io, la sottomissione agli scopi più nobili,

innanzitutto a quelli della giustizia e della pietà. Egli ci insegna a distinguere tra ciò che veramente e ciò che illusoriamente promuove la felicità dell'uomo: come né il diventar ricco, né l'essere onorato, né l'essere dotto possano risollevare il singolo dal suo profondo scontento per la mancanza di valore della sua esistenza; e come l'aspirazione a questi beni riceva un significato soltanto da uno scopo complessivo alto e trasfigurante: acquistare potere, per aiutare con esso la *physis* e correggere un poco le sue stoltezze e le sue goffaggini. Dapprima, certo, ancora per se stessi; ma attraverso se stessi, infine, per tutti. Certo è una aspirazione che induce profondamente e intimamente alla rassegnazione: e infatti quante cose ancora possono essere corrette nel singolo e nel generale!

Se applichiamo queste parole proprio a Schopenhauer tocchiamo il terzo e più caratteristico pericolo nel quale egli visse e che era nascosto nell'intera struttura e ossatura del suo essere. Ogni uomo solitamente trova già in sé una limitatezza, del suo talento come della sua volontà morale, che lo riempie di desiderio e di melanconia; e come egli dal sentimento della sua colpevolezza si protende verso la santità così, come essere intellettuale, porta in sé una profonda aspirazione al genio. Qui è la radice di ogni vera cultura. E se io per essa intendo l'anelito degli uomini di *rinascere* come santo e come genio, so che non c'è bisogno di essere buddhista per comprendere questo mito. Là dove noi troviamo il talento senza quell'anelito, nella cerchia degli scienziati o anche nelle cosiddette persone colte, esso risveglia la nostra nausea e ripugnanza; poiché sentiamo che questi uomini, con tutto il loro spirito, non favoriscono, ma impediscono la nascita di una cultura e la creazione del genio, che è il fine di ogni cultura. È una condizione di indurimento, equivalente alla virtù abitudinaria, fredda e orgogliosa di se stessa, che è lontana e, più di ogni altra cosa, tiene lontani dalla vera santità. Ma la natura di Schopenhauer conteneva una duplicità singolare ed estremamente pericolosa. Pochi pensatori hanno sentito nella stessa misura e con la stessa incomparabile certezza che il genio viveva dentro di loro; e il suo genio gli prometteva la meta più alta: che non vi sarebbe stato solco più profondo di quello scavato dal suo aratro nel terreno dell'umanità moderna. Così egli sapeva che metà del suo essere era sazia e compiuta, senza desiderio, certa del suo vigore; così egli adempì con grandezza e dignità la sua missione, come colui che aveva conquistato la perfezione. L'altra metà era posseduta da un anelito impetuoso; ce ne rendiamo conto ascoltando le parole ch'egli pronunciò, distogliendo dolorosamente lo sguardo dal ritratto di Rancé, il grande fondatore della Trappa: «questa è opera della grazia».[11] Infatti il genio anela più profondamente alla santità, perché dal suo osservatorio ha visto più lontano e più chiaramente di ogni altro uomo, giù nella conciliazione tra conoscere ed essere, dentro l'impero della pace e della volontà negata, al di là, verso l'altra riva, di cui parlano gli indù. Ma proprio qui è il miracolo: come incomprensibilmente intera e incrollabile doveva essere la

natura di Schopenhauer, se neppure da questo anelito potè essere né distrutta né indurita! Che cosa ciò voglia dire lo capirà ognuno secondo la misura di ciò che egli stesso è: e interamente, in tutta la sua gravità, nessuno di noi lo comprenderà.

Quanto più si riflette sui tre pericoli descritti, tanto più resta sorprendente la gagliardia con cui Schopenhauer si difese contro di essi e come sano e diritto egli uscì dalla lotta. Certo anche con molte cicatrici e ferite aperte; e in uno stato d'animo che forse appare un po' troppo aspro, talvolta anche troppo bellicoso.^[12] Anche sopra il più grande degli uomini si eleva il suo proprio ideale. Che Schopenhauer può essere un modello, rimane fermo nonostante tutte quelle cicatrici e macchie. Anzi si potrebbe dire: ciò che nel suo essere era imperfetto e troppo umano ci porta proprio, nel senso più umano, vicino a lui, perché noi lo sentiamo come sofferente e compagno di sofferenza e non soltanto nell'altezza orgogliosa del genio.

Quei tre pericoli, propri della costituzione, che minacciavano Schopenhauer, minacciano noi tutti. Ognuno porta in sé, come nocciolo del suo essere, una unicità produttiva; e, se diventa consapevole di questa unicità, attorno a lui si diffonde uno splendore inconsueto, lo splendore di ciò che è insolito. Per i più è qualche cosa di insopportabile: poiché come abbiamo detto essi sono pigri e a quella unicità è connessa una catena di fatiche e di pesi. Non vi è dubbio che, per chi è insolito e si grava di questa catena, la vita perde quasi tutto ciò che è l'oggetto dei desideri nella giovinezza: serenità, sicurezza, levità, onore; la sorte dell'isolamento è il regalo che gli fanno gli altri uomini; il deserto e la caverna sono immediatamente lì, dovunque egli viva. Allora badi di non lasciarsi soggiogare, di non abbattersi e diventare melanconico. E perciò si circondi delle immagini di buoni e coraggiosi combattenti, quale Schopenhauer stesso era. Ma anche il secondo pericolo che minacciava Schopenhauer non è affatto raro. Capita che qualcuno sia dotato dalla natura di uno sguardo acuto, i suoi pensieri vanno volentieri per l'ambiguo cammino della dialettica; come è facile, se egli incautamente dà libero corso al suo talento, che come uomo vada in rovina e possa continuare a vivere soltanto come un fantasma nella «scienza pura»: oppure che egli, abituato a ricercare nelle cose il pro e il contro, perda in generale il senso della verità e così debba vivere senza coraggio e fiducia, negatore, dubitoso, corrosivo, insoddisfatto, in una speranza a mezzo, nell'attesa della delusione: «un cane non potrebbe vivere a lungo così!».^[13] Il terzo pericolo è l'indurimento morale o intellettuale; l'uomo spezza il vincolo che lo collegava al suo ideale; cessa di essere fertile in questo o in quel campo, di trapiantarsi; dal punto di vista della cultura diventa gracile o inutile. L'unicità del suo essere è diventata un atomo indivisibile, incomunicabile, una pietra gelida. E così qualcuno può corrompersi per questa unicità, come per il timore di questa unicità. Per se stesso e perché abbandona se

stesso, per l'anelito e per l'indurimento: e vivere, in generale, vuol dire essere in pericolo. Oltre a questi pericoli di tutta la sua costituzione, cui sarebbe stato esposto se avesse vissuto in questo o in quel secolo, vi sono ancora pericoli che incombevano su Schopenhauer per il suo *tempo*; e questa distinzione tra pericoli della costituzione e pericoli del tempo è essenziale, per comprendere ciò che nella natura di Schopenhauer è esemplare e educativo. Pensiamo all'occhio del filosofo fisso sull'esistenza: egli vuole stabilirne di nuovo il valore. Infatti questo è stato il lavoro specifico di tutti i grandi pensatori, essere legislatori per la misura, la moneta e il peso delle cose. Come deve sentirsi impacciato, se l'umanità che vede immediatamente è un frutto insipido e divorato dai vermi! Quanto, per aver ragione in generale dell'esistenza, egli deve aggiungere alla mancanza di valore del tempo presente! Se l'occuparsi della storia di popoli passati o stranieri è cosa preziosa, lo è più di tutto per il filosofo che vuol dare un giudizio equo sull'intera sorte dell'uomo, non soltanto quindi sulla sorte media, bensì, e soprattutto, anche su quella suprema, che può toccare a singoli uomini o ad interi popoli. Ma tutto ciò che è presente è indiscreto, agisce sull'occhio e lo determina, anche se il filosofo non vuole, e nel calcolo complessivo potrà essere, involontariamente, quotato troppo. Perciò il filosofo deve ben valutare la propria epoca nella sua differenza rispetto alle altre, superando per sé il presente, anche nell'immagine che dà della vita; superare il presente, renderlo cioè impercettibile e quasi ridipingervi sopra. È questo un compito difficile, anzi a malapena solubile. Il giudizio degli antichi filosofi greci sul valore dell'esistenza dice tanto di più di un giudizio moderno perché essi avevano, davanti e attorno a sé, la vita stessa in una rigogliosa compiutezza e perché in essi il sentimento del pensatore non si confonde, come in noi, nel dissidio tra il desiderio di libertà, bellezza, grandezza della vita e l'impulso alla verità che chiede soltanto: a che vale in generale l'esistenza? In tutti i tempi resta importante il sapere ciò che Empedocle, nel mezzo della più vigorosa ed entusiastica gioia di vivere della civiltà greca, ha detto sull'esistenza; il suo giudizio cade molto pesantemente sulla bilancia, tanto più che non è stato confutato da nessun giudizio contrario di un qualunque altro grande filosofo, di quella stessa grande epoca. Egli non fa che parlare più chiaramente di tutti, ma in fondo, vale a dire se si aprono un po' gli orecchi, tutti dicono la stessa cosa. Un pensatore moderno, come abbiamo detto, soffrirà sempre di un desiderio insoddisfatto: chiederà che gli si mostri di nuovo soltanto la vita, una vita vera, rubiconda, sana, affinché possa pronunciare su di essa un suo verdetto. Almeno per sé riterrà necessario essere un uomo vivente, prima di poter credere di essere un giudice equo. Questo è il motivo per cui proprio i filosofi moderni sono fra i più accaniti sostenitori della vita, della volontà di vivere e per cui essi, dal loro tempo ignavo, anelano a una cultura, a una *physis* trasfigurata. Questo anelito però è anche il loro *pericolo*: in essi combatte il riformatore della

vita e il filosofo, vale a dire il giudice della vita. Da qualunque parte penda la vittoria è una vittoria che racchiuderà in sé una sconfitta. E come sfuggì Schopenhauer anche a questo pericolo?

Anche se ogni grande uomo^[14] di preferenza è considerato proprio come l'autentico figlio del suo tempo - e in ogni caso soffre di tutti i suoi acciacchi più intensamente e più sensibilmente di tutti i piccoli uomini - la lotta di un tale grande *contro* il suo tempo è, soltanto illusoriamente, una lotta insensata e distruttiva contro se stesso. Ma appunto soltanto illusoriamente; giacché in essa egli combatte ciò che gli impedisce di essere grande, il che in lui non significa altro che: essere liberamente e interamente se stesso. Ne consegue che la sua inimicizia fondamentale è diretta proprio contro ciò che è certamente in lui stesso, ma non è propriamente lui stesso, vale a dire contro l'impura confusione e coesistenza di ciò che è inconfondibile e eternamente inconciliabile, contro la falsa saldatura della attualità alla sua inattualità; sicché alla fine il presunto figlio si rivela figliastro del suo tempo. Così Schopenhauer fin dalla prima giovinezza recalcitrò di fronte a quella falsa, vana e indegna madre, la sua epoca, e, quasi espellendola da sé, purificò e risanò il suo essere e ritrovò se stesso nella salute e nella purezza a lui confacenti. Perciò bisogna utilizzare gli scritti di Schopenhauer come specchio del tempo; e certo non è uno sbaglio dello specchio se in esso tutto ciò che è attuale si manifesta soltanto come una malattia deformante, come gracilità e pallore, come occhio incavato e viso snervato, come la sofferenza riconoscibile di ogni condizione di figliastro. L'anelito alla natura vigorosa, all'umanità sana e semplice, era in lui un anelito verso se stesso; e non appena egli ebbe vinto dentro di sé il tempo, dovette scorgere con occhio stupefatto il genio. Adesso gli si era rivelato il segreto del suo essere, l'intenzione di quella matrigna, l'epoca, di nascondergli il genio era sventata, il dominio della *physis* trasfigurata era scoperto. Se ora, con rochio reso impavido, rispondeva alla domanda: «a che vale in generale la vita?», non aveva più da condannare un'epoca confusa e sbiadita e la sua vita ipocritamente torbida. Egli sapeva bene che sulla terra si può trovare e raggiungere qualcosa di ben più alto e puro di una simile vita attuale, e che tutti coloro cui l'esistenza arreca un torto amaro conoscono e valutano soltanto secondo questa figura odiosa. No, il genio stesso adesso è chiamato per sentire se questo, il frutto supremo della vita, possa forse giustificare la vita in generale; l'uomo magnifico e creatore deve rispondere alla domanda: «Approvi tu nel più profondo del cuore questa esistenza? Ti basta essa? Vuoi essere tu il suo difensore e il suo redentore? Soltanto un unico e sincero “sì!” dalla tua bocca: e la vita così gravemente accusata sarà assolta». Che cosa risponderà? ... la risposta di Empedocle.^[15]

Quest'ultimo accenno per il momento può anche rimanere incompreso: adesso mi importa qualcosa di molto comprensibile, spiegare cioè come noi tutti per mezzo di Schopenhauer *possiamo* educarci *contro* il nostro tempo - perché abbiamo il vantaggio di *conoscerlo* realmente per mezzo suo. Seppure questo è un vantaggio! In ogni caso può darsi che fra qualche secolo ciò non sia più possibile. Mi diverto a pensare che gli uomini una buona volta si stufino di leggere[17] e anche degli scrittori; che un giorno lo scienziato rifletta, faccia testamento ed ordini di bruciare il suo cadavere in mezzo ai suoi libri, anzi alle sue proprie opere. E se i boschi dovessero diventare sempre più avari non potrebbe venire il tempo di trattare le biblioteche come legna, paglia e sterpi? Siccome la maggior parte dei libri sono nati dai fumi e dai vapori delle teste, devono tornare di nuovo ad essere fumo e vapore. E, se non avevano del fuoco dentro di sé, il fuoco li deve punire per questo. È dunque possibile che forse proprio il nostro secolo passi per un *saeculum obscurum* agli occhi di un secolo futuro, perché con i suoi prodotti ci si è dati da fare per lungo tempo a riscaldare le stufe. Sicché, qual fortuna è la nostra di potere ancora conoscere questo tempo! Se infatti ha in generale un senso l'occuparsi del proprio tempo, è in ogni caso una fortuna occuparsene il più radicalmente possibile, sicché su di esso non rimanga alcun dubbio: e proprio questo Schopenhauer ci garantisce.

Certo, la fortuna sarebbe cento volte più grande se da questa indagine risultasse che non è mai esistito niente di così superbo e di così ricco di speranze come questa epoca. Del resto anche attualmente vi sono degli ingenui in un angolo qualunque della terra, in Germania per modo di dire, che si accingono a credere qualcosa del genere, e anzi con tutta serietà affermano che da qualche anno il mondo sarebbe stato corretto e che colui che forse ha sull'esistenza i suoi gravi e tenebrosi dubbi sarebbe confutato dai «fatti». Infatti le cose starebbero così: la fondazione del nuovo impero tedesco sarebbe il colpo decisivo e demolitore contro ogni filosofare «pessimistico», e questo sarebbe ormai un fatto incontestabile. Ora, chi vuole rispondere appunto alla domanda che cosa il filosofo come educatore debba significare nel nostro tempo, deve rispondere a quella opinione assai diffusa, e massimamente coltivata nelle università, in questo modo: è una vergogna e un'onta che una così nauseante adulazione idolatrata dell'epoca possa essere espressa e ripetuta da persone cosiddette pensanti ed onorabili; una dimostrazione del fatto che ormai non si ha più un'idea di quanto sia lontana la serietà della filosofia dalla serietà di un giornale. Uomini del genere hanno perso l'ultimo avanzo non soltanto di un sentire filosofico, ma anche religioso e l'hanno barattato non con l'ottimismo ma con il giornalismo, lo spirito e il disordine del giorno e dei

giornali. Ogni filosofia che crede che un avvenimento politico rimandi o risolva il problema dell'esistenza è uno scherzo di filosofia, una pseudofilosofia. Molte volte ormai, da quando il mondo esiste, sono stati fondati degli Stati; è una vecchia commedia. Come potrebbe un'innovazione politica bastare a rendere gli uomini una volta per sempre soddisfatti abitanti della terra? Se qualcuno sinceramente crede che ciò sia possibile, non ha che da farlo sapere: egli merita veramente di diventare professore di filosofia in una università tedesca come Harms a Berlino, Jürgen Meyer a Bonn e Carrière a Monaco.[18]

Qui noi, tuttavia, subiamo le conseguenze di una dottrina predicata recentemente da tutti i tetti, che lo Stato cioè è lo scopo supremo dell'umanità e che per un uomo non esiste alcun dovere superiore a quello di servire lo Stato: nel che io riconosco non una ricaduta nel paganesimo bensì nell'idiozia. Può essere che un uomo, il quale vede nel servire lo Stato il suo dovere supremo, non conosca realmente nessun dovere superiore; ma proprio per questo esistono dall'altra parte altri uomini e altri doveri: e uno di questi doveri, che a me almeno sembra più alto che il servire lo Stato, esige che si distrugga l'idiozia in qualsiasi forma, dunque anche quest'idiozia. Perciò io mi occupo qui di una specie di uomini la cui teleologia è rivolta un po' oltre il bene di uno Stato, dei filosofi, e anche di costoro soltanto rispetto a un mondo che a sua volta è abbastanza indipendente dal bene dello Stato, la cultura. Dei molti anelli che messi alla rinfusa formano la comunità umana, alcuni sono d'oro, altri di similoro.

Ma come il filosofo considera la cultura nel nostro tempo? Certo molto diversamente da quei professori di filosofia soddisfatti del loro Stato. Quando pensa alla fretta generale e alla crescente velocità di caduta, al cessare di ogni contemplatività e semplicità, gli pare quasi di percepire i sintomi di una completa distruzione ed estirpazione della cultura. Le acque della religione defluiscono e si lasciano dietro stagni o paludi; le nazioni si dividono di nuovo nel modo più ostile e aspirano a macellarsi. Le scienze, coltivate senza nessuna misura e nel più cieco *laisser faire*, frantumano e dissolvono quanto era fermamente creduto; e ceti civili e gli Stati civili sono travolti da una economia del denaro gigantesca e spregevole. Mai il mondo è stato più mondo, mai è stato più povero di amore e di bontà. I ceti colti non sono più fari o asili in mezzo a tutta questa inquietudine di secolarizzazione; essi stessi diventano ogni giorno più inquieti, più privi di idee e di amore. Tutto serve alla prossima barbarie, comprese l'arte e la scienza moderne. L'uomo colto è degenerato nel più grande nemico della cultura, perché vuole dissimulare la malattia generale ed è di ostacolo ai medici. Questi poveri furfanti s vigoriti si offendono, se si parla della loro debolezza e se ci si oppone al loro nocivo spirito di menzogna. Anche troppo volentieri vorrebbero far credere di avere riportato la palma su tutti i secoli e si muovono con artificiosa allegrezza. Il loro modo di simulare la

felicità ha talvolta qualche cosa di commovente, perché la loro felicità è così assolutamente incomprensibile. Non si vorrebbe porre loro neppure la domanda di Tannhäuser a Biterolf: «Qual mai piacere hai provato tu poveretto?». [19] Giacché, ahimè, noi stessi conosciamo tutto meglio e ben diversamente. È su noi un cielo invernale e abitiamo su di un'alta montagna, pericolosamente e nelle privazioni. Ogni gioia è breve e pallido ogni raggio di sole che scivola sulle bianche montagne fino a noi. Ed ecco una musica, un vecchio suona l'organetto, i ballerini volteggiano; il viandante si spaventa a questo spettacolo: tutto è così selvaggio, chiuso, incolore, privo di speranza e adesso, qui, un accento di gioia, della gioia più chiaramente insensata! Ma già si insinuano le nebbie della prima sera, quella musica muore, il passo del viandante scricchiola; fin dove egli ancora può giungere con lo sguardo, non scorge altro che il volto squallido e crudele della natura.

Ma se dovesse essere unilaterale rilevare soltanto la debolezza delle linee e l'ottusità dei colori nel quadro della vita moderna, l'altro lato in ogni caso non è affatto più consolante, ma anzi tanto più inquietante. Certo vi sono delle forze, forze enormi, ma selvagge, primordiali e assolutamente spietate. Con angosciata aspettativa si guarda a esse come alla pentola della cucina di una strega: ad ogni momento possono cominciare le convulsioni e i lampi, ad annunciare spaventose apparizioni. Da un secolo siamo preparati a sommovimenti veramente fondamentali; e se da un po' di tempo a questa profondissima, moderna inclinazione a rovinare o ad esplodere si tenta di contrapporre la forza costitutiva del cosiddetto Stato nazionale, anche quest'ultimo per lungo tempo non farà altro che aumentare la generale insicurezza e il generale pericolo. Non ci induce in errore il fatto che i singoli si atteggiino come se non sapessero niente di tutte queste inquietudini: la loro agitazione indica quanto ne sono coscienti. Essi pensano a sé con una furia ed una esclusività con cui mai degli uomini hanno pensato a sé, essi edificano e piantano per il loro giorno, e la caccia alla felicità non sarà mai più grande di quando essa deve essere colta dall'oggi al domani: perché dopodomani forse non ci sarà mai più tempo di cacciare. Noi viviamo l'epoca degli atomi, del caos atomistico. Nel Medioevo le forze ostili furono più o meno tenute insieme dalla Chiesa e in una certa misura furono assimilate l'una all'altra dalla forte pressione che essa esercitava. Quando il vincolo si strappa e la pressione diminuisce, ognuno si solleva contro l'altro. La Riforma definì molte cose *adiaphora*, campi che non dovevano essere determinati dall'idea religiosa; questo fu il prezzo che dovette pagare per poter vivere: come già il cristianesimo, paragonato alla assai più religiosa antichità, affermò la sua esistenza per un prezzo simile. Da allora la scissura si è allargata sempre più; oggi ormai quasi tutto sulla terra è determinato dalle forze più grossolane e malvagie, dall'egoismo degli affaristi e dai despoti militari. Certo, lo Stato nelle mani di questi ultimi, - come anche l'egoismo degli

affaristi, - fa il tentativo di riorganizzare tutto partendo da se stesso e di essere vincolo e pressione per tutte quelle forze ostili; vale a dire desidera che gli uomini gli rendano lo stesso culto idolatrico che hanno reso alla Chiesa. Con quale successo? Dobbiamo ancora saperlo; in ogni caso ancor oggi ci troviamo in mezzo ai ghiacci galleggianti della corrente medievale; è cominciato il disgelo e un possente moto devastatore ha avuto inizio.

I ghiacci si sovrappongono ai ghiacci, tutti gli argini sono inondati e messi in pericolo. La rivoluzione, quella atomistica, non si può evitare: ma quali sono gli elementi più piccoli e indivisibili della società umana? Non c'è dubbio che, all'avvicinarsi di questi periodi, ciò che è umano è in pericolo quasi di più che durante il crollo e il turbine caotico, e che la pavida aspettativa e l'avidio sfruttamento del minuto eccitano tutte le viltà e gli istinti egoistici dell'anima: mentre la calamità reale, e specialmente l'universalità di una grande calamità, di solito migliora e riscalda gli uomini. Chi allora, in questi pericoli della nostra epoca, dedicherà i suoi servigi di sentinella e di cavaliere all' *umanità*, al sacro e inviolabile tesoro del tempio, raccolto a poco a poco dalle più diverse generazioni? Chi erigerà l'*immagine dell'uomo*, mentre tutti non sentono in sé altro che il verme dell'egoismo e la paura immonda, e sono tanto decaduti da quell'immagine, sino all'animalità o addirittura alla rigida meccanicità?

Vi sono tre immagini dell'uomo che la nostra epoca moderna ha eretto una dopo l'altra e dalla cui visione i mortali prenderanno ancora a lungo l'impulso per una trasfigurazione della loro vita: l'uomo di Rousseau, l'uomo di Goethe e infine l'uomo di Schopenhauer. Di queste la prima è la più ardente e può contare su di una azione più popolare; la seconda è fatta soltanto per pochi, per coloro cioè che sono nature contemplative in grande stile, ed è fraintesa dalla massa. La terza esige di essere considerata dagli uomini più attivi: giacché soltanto costoro la contempleranno senza danno, essa infatti snerva i contemplativi e spaventa la massa. Dalla prima è derivata una forza che ha spinto ed ancora sospinge a tempestose rivoluzioni; infatti in ogni fremito e terremoto socialista è sempre l'uomo di Rousseau che si muove, come il vecchio Tifone sotto l'Etna. Oppresso e quasi schiacciato da caste pretenziose, da ricchezza spietata, corrotto dai preti e dalla cattiva educazione, e umiliato davanti a se stesso da ridicoli costumi, l'uomo nella sua miseria fa appello alla «santa natura» e improvvisamente sente che essa è lontana da lui come un dio di Epicuro. Le sue preghiere non la raggiungono, tanto profondamente egli è immerso nel caos dell'innaturale. Getta via con scherno tutti i variopinti ornamenti che poco prima gli sembravano le sue cose più umane, le sue arti e scienze, i vantaggi della sua vita raffinata; batte con il pugno contro le mura alla cui ombra si è così degenerato e grida di volere luce, sole, foresta e rocce. E quando grida: «soltanto la natura è buona, soltanto l'uomo naturale è umano», disprezza se stesso e aspira a sé, oltre se stesso: uno stato d'animo nel quale l'anima è disposta a decisioni terribili, ma che chiama alla luce

dalle sue profondità anche ciò che è più nobile e raro.

L'uomo di Goethe non è una potenza così minacciosa, anzi in un certo senso è addirittura il correttivo e il calmante proprio di quei pericolosi eccitamenti, cui l'uomo di Rousseau è in balia. Goethe stesso nella sua giovinezza ha aderito con tutto il suo cuore amorevole al vangelo della natura buona; il suo Faust fu il riflesso più alto e più ardito dell'uomo di Rousseau, almeno in quanto bisognava rappresentarne l'ardente fame di vita, l'insoddisfazione e l'anelito, la sua familiarità con i demoni del cuore. Ma si guardi adesso che cosa viene fuori da tutte queste nubi addensate: certo non una folgore! E qui si rivela proprio la nuova immagine dell'uomo, dell'uomo di Goethe. Si potrebbe pensare che Faust venga condotto attraverso la vita, dappertutto oppressa, come un ribelle ed un liberatore insaziabile, come la forza negatrice per bontà, come il genio vero e proprio - quasi religioso e demoniaco - del rivolgimento, all'opposto del suo accompagnatore assolutamente non demoniaco, sebbene sia costretto a non liberarsi da questo accompagnatore e a sfruttare, e al tempo stesso disprezzare, la sua scettica malvagità e negazione: come è la tragica sorte di ogni ribelle e liberatore. Ma, se ci si aspetta qualcosa del genere, si sbaglia; l'uomo di Goethe a questo punto evita l'uomo di Rousseau; giacché odia qualsiasi violenza, qualsiasi salto, il che vuol dire però: qualsiasi azione; e così il liberatore del mondo Faust diventa quasi soltanto uno che viaggia per il mondo. Tutti i campi della vita e della natura, tutte le epoche passate, le arti, le mitologie, tutte le scienze vedono volare davanti a sé l'insaziabile contemplatore; il desiderio più profondo è eccitato e placato, persino Elena non lo trattiene a lungo: e ora deve venire il momento che il suo sarcastico accompagnatore sta insidiosamente aspettando. In un qualsiasi punto della terra il volo ha fine, le ali si abbassano, ed ecco qui Mefistofele. Se il Tedesco cessa di essere Faust, il pericolo più grande è che diventi un filisteo e cada nelle mani del diavolo: soltanto potenze celesti lo possono salvare. L'uomo di Goethe, come ho detto, è l'uomo contemplativo in grande stile, che non langue sulla terra, soltanto perché raccoglie per il suo nutrimento tutto ciò che di grande e memorabile vi è stato e ancora vi è, e così vive, anche se è soltanto una vita di desiderio in desiderio; non è l'uomo attivo: piuttosto, se in qualche luogo si adatta agli ordinamenti esistenti degli uomini attivi, si può essere sicuri che non ne verrà niente di buono, - è questo il caso dell'ardore che Goethe stesso dimostrò per il teatro, - soprattutto che nessun «ordinamento» sarà rovesciato. L'uomo di Goethe è una forza conservatrice e tollerante: con il pericolo però, come si è detto, che degeneri nel filisteo, così come l'uomo di Rousseau può facilmente diventare un catilinario. Con un po' più di vigore muscolare e di selvatichezza naturale, tutte le sue virtù sarebbero più grandi. Sembra che Goethe sapesse dove era il pericolo e la debolezza del suo uomo, e vi allude con le parole di Jarro a Wilhelm Meister: «Voi siete cruccioso ed amaro, è una cosa bella e buona, ma se una buona volta sarete veramente

cattivo, sarà anche meglio».[20]

Dunque, per parlar chiaro: affinché sia meglio è necessario che una buona volta siamo veramente cattivi.[21] E a ciò ci deve incoraggiare l'immagine dell'uomo di Schopenhauer. *L'uomo di Schopenhauer assume su di sé il dolore volontario della veridicità*, e questo dolore gli serve per uccidere la sua volontà personale e per preparare quel completo rovesciamento e quella completa conversione del suo essere, nel cui raggiungimento sta il senso vero e proprio della vita. Questo proclamare la verità appare agli altri uomini come emanazione della cattiveria, perché per essi la conservazione delle loro mediocrità e fandonie è un dovere umanitario, e pensano che bisogna essere cattivi per distruggere a quel modo i loro giocattoli. A un uomo del genere sono tentati di gridare ciò che Faust dice a Mefistofele: «al potere eternamente vivo e salutarmente creatore tu opponi il freddo pugno del diavolo»;[22] e colui che volesse vivere schopenhauerianamente assomiglierebbe probabilmente più a un Mefistofele che a un Faust: per gli occhi deboli dei moderni, cioè, i quali nella negazione scorgono sempre il contrassegno della cattiveria. Ma vi è un modo di negare e di distruggere che è proprio l'emanazione di quel possente anelito alla santificazione ed alla salvezione che Schopenhauer per primo con la sua filosofia ha insegnato a noi uomini dissacrati e secolarizzati. Ogni esistenza che può essere negata, merita anche di essere negata;[23] ed essere veridico vuol dire: credere ad un'esistenza che in generale non potrebbe essere negata e che è essa stessa vera e senza menzogna. Perciò il veridico sente nella sua attività un significato metafisico, spiegabile secondo le leggi di un'altra e superiore vita e, in un senso più profondo, affermativo: per quanto tutto ciò che egli fa appaia come un distruggere ed uno spezzare le leggi di questa vita. In questo la sua attività diventa necessariamente un dolore continuo; ma sa quel che anche Meister Eckhard sa: «l'animale più veloce che vi porta alla perfezione è il dolore». Dovrei pensare che ad ognuno, che si ponga dinanzi all'anima un tale orientamento della vita, il cuore si allarghi e in lui nasca un ardente desiderio di essere questo uomo di Schopenhauer: dunque puro per sé e per il suo bene personale e mirabilmente calmo, nella sua conoscenza pieno di vigoroso fuoco divorante e ben lontano dalla fredda e sprezzante neutralità del cosiddetto uomo di scienza, ben al di sopra di una contemplazione ipocondriaca e indispettita, pronto sempre a sacrificare se stesso come la prima vittima della verità conosciuta, penetrato fin nel profondo dalla consapevolezza dei dolori che necessariamente derivano dalla sua veridicità. Certo, con il suo coraggio egli annienta la sua felicità terrena: deve essere nemico anche agli uomini che ama, alle istituzioni dal cui seno è sorto; non gli è lecito risparmiare né uomini né cose, sebbene soffra con loro quando li ferisce; sarà misconosciuto e per lungo tempo sarà considerato come alleato di forze che aborre; secondo una misura umana della sua penetrazione, dovrà

essere ingiusto, nonostante l'aspirazione alla giustizia; ma può farsi coraggio e consolarsi con le parole che Schopenhauer, il suo grande educatore, una volta ha usato: «Una vita felice è impossibile: il massimo che l'uomo può raggiungere è una *vita eroica*. Conduce questa vita colui che, in una maniera e per un motivo qualsiasi, combatte per ciò che in qualche modo giova a tutti, contro le più grandi difficoltà e alla fine vince, ma nel far ciò è male o niente affatto ricompensato. Quando ha finito si trova pietrificato, ma, come il principe del *Re corvo* di Gozzi, in nobile atteggiamento e magnanimo aspetto. La sua memoria rimane ed è celebrata come quella di un eroe, la sua volontà, mortificata per tutta una vita dalla fatica e dal lavoro, dai cattivi risultati e dalla ingratitudine del mondo, si dissolve nel Nirvana».[24] Una tale vita eroica, insieme con la mortificazione che essa comporta, corrisponde certo meno di tutto al concetto meschino di coloro che su ciò spendono la maggior parte delle loro parole, celebrano feste alla memoria dei grandi uomini[25] e s'inducono a pensare che il grande uomo sia per l'appunto grande, come essi sono piccoli, quasi per un regalo e per proprio diletto, oppure per un meccanismo e nella cieca obbedienza a questa intima costrizione: sicché chi non ha ricevuto il regalo o non sente la costrizione è in diritto di essere piccolo, come l'altro grande. Ma ricevere regali o essere costretti sono parole spregevoli, con cui si vuole sfuggire a un intimo monito, insulti per tutti coloro che hanno ascoltato questo monito e quindi per il grande uomo; proprio lui meno di tutti permette che gli si facciano regali o di essere costretto; egli sa bene, come ogni piccolo uomo, che la vita si può prendere alla leggera e anche quanto morbido è il letto sul quale potrebbe distendersi, se trattasse gentilmente e secondo le abitudini se stesso e il suo prossimo: proprio a questo tendono tutti gli ordinamenti dell'uomo, a fare cioè in modo che la vita, in una continua distrazione dei pensieri, non venga *sentita*. Ma perché egli vuole così energicamente l'opposto, sentire cioè proprio la vita, vale a dire soffrire per la vita? Perché vede che lo si vuol frodare di lui stesso e che vi è una specie di accordo per rapirlo via dalla sua caverna. Allora si ribella, tende gli orecchi e decide: «io voglio rimanere mio!». È una decisione spaventosa; solo a poco a poco se ne rende conto. Ora infatti deve affondare nella profondità dell'esistenza con una serie di domande insolite sulle labbra: perché vivo? quale lezione debbo trarre dalla vita? come sono diventato qual sono e perché soffro di questo esser-così? Si tormenta: e vede che nessuno si tormenta così, che, anzi, le mani del suo prossimo sono appassionatamente tese verso i fantasmagorici avvenimenti che il teatro politico offre, oppure che gli uomini vanno facendo mostra orgogliosa di sé in cento maschere come giovani, uomini, vecchi, padri, cittadini, preti, funzionari, mercanti, assiduamente preoccupati della loro commedia comune e niente affatto di sé. Alla domanda: a che vivi? essi risponderebbero rapidamente e con orgoglio: «per *diventare* un buon cittadino, scienziato, uomo politico»;

eppure essi *sono* qualche cosa che non può diventare niente altro, e perché sono per l'appunto ciò? Ahimè, e niente di meglio? Chi intende la sua vita soltanto come un punto nello sviluppo di una stirpe, di uno Stato o di una scienza, e dunque vuole appartenere completamente al racconto del divenire, alla storia, non ha compreso la lezione che l'esistenza gli impartisce e deve studiarla un'altra volta. Questo eterno divenire è un menzognero giuoco di burattini per il quale l'uomo dimentica se stesso, la vera e propria distrazione che disperde l'individuo a tutti i venti, il giuoco insipido e senza fine che il grande fanciullo tempo giuoca davanti a noi e con noi. L'eroismo della veridicità è di cessare un giorno di essere il suo giocattolo. Nel divenire tutto è vuoto, ingannevole, piatto e degno del nostro disprezzo; l'enigma che deve risolvere, l'uomo può risolverlo soltanto partendo dall'essere, nell'essere così e non altrimenti, in ciò che non trapassa. Adesso comincia ad esaminare in quale misura è cresciuto insieme con il divenire e insieme con l'essere; alla sua anima si impone un compito enorme: distruggere tutto ciò che diviene, mettere in luce tutto quel che di falso è nelle cose. Anch'egli vuol conoscere tutto, ma lo vuole diversamente dall'uomo di Goethe; non per una nobile mollezza, per conservare se stesso e rallegrarsi della molteplicità delle cose; bensì egli stesso è per sé il primo sacrificio che egli compie. L'uomo eroico disprezza il suo star bene o male, le sue virtù e i suoi vizi e in generale il misurare le cose su se stesso, non spera da sé più niente e vuol vedere in tutte le cose sino a questo fondo privo di speranza. La sua forza sta nel suo dimenticare se stesso: e quando si ricorda di sé, misura quanto grande è la distanza tra sé e il proprio fine, e per lui è come se vedesse dietro e sotto di sé un meschino ammasso di scorie. Gli antichi pensatori cercavano con tutte le forze la felicità e la verità: e mai l'uomo trovi ciò che è costretto a cercare, così suona il malvagio principio della natura. Chi però in tutto cerca la non verità e si accompagna volontariamente alla infelicità, avrà forse in sorte un altro miracolo della delusione: qualche cosa di inespriabile, di cui felicità e verità sono soltanto imitazioni idolatriche, gli si avvicina; la terra perde la sua gravità; gli avvenimenti e le potenze della terra diventano un sogno; come nelle sere di estate tutto si trasfigura attorno a lui. Per il contemplatore è come se proprio allora cominciasse a svegliarsi e gli giocassero attorno ancora soltanto le nebbie di un sogno dileguantesi. Ma anche queste saranno dissipate: allora sarà giorno.

Ma io ho promesso di rappresentare secondo la mia esperienza Schopenhauer come *educatore*, e per ciò non basta affatto che io dipinga, per di più con espressioni inadeguate, quell'uomo ideale che, quasi come la

sua idea platonica, domina dentro e attorno a Schopenhauer. Rimane ancora la cosa più difficile: vale a dire come si può da questo ideale ottenere una nuova cerchia di doveri e come ci si può mettere in relazione con uno scopo così smisurato mediante una attività regolare, in breve dimostrare che quell'ideale *educa*. Altrimenti si potrebbe ritenere che esso altro non sia che l'intuizione benefica, anzi inebriante, che singoli istanti ci riservano, per lasciarci subito dopo tanto più soli e per abbandonarci tanto più ad un più intenso disgusto. È anche certo che noi *cominciamo* così i nostri rapporti con questi ideali, con questi improvvisi intervalli di luce ed oscurità, di ebbrezza e di nausea, e che qui si ripete una esperienza antica quanto gli ideali stessi. Ma non dobbiamo rimanere ancora a lungo sulla soglia, dobbiamo invece andar subito oltre l'inizio. E così bisogna chiedere seriamente e con determinazione: è possibile giungere così vicini a quel fine incredibilmente alto, in modo che esso ci educi, mentre ci fa andare avanti? Affinché non si compiano in noi le grandi parole di Goethe: «L'uomo è nato per una condizione limitata; è capace di vedere fini semplici, vicini, determinati e si abitua ad adoperare i mezzi che gli sono a portata di mano; ma non appena si è inoltrato non sa né ciò che vuole, né ciò che deve; e non importa che sia distratto dalla quantità degli oggetti, o sia portato fuori di se stesso dall'altezza e dalla dignità di essi. È sempre una disgrazia per lui essere indotto ad aspirare a qualche cosa con cui non riesce a collegarsi mediante una regolare attività autonoma». E proprio questo si può obiettare con una buona parvenza di ragione a quell'uomo di Schopenhauer: la sua dignità e altezza è capace soltanto di porci al di fuori di noi e quindi ci distoglie di nuovo da tutte le comunità delle persone attive; connessione dei doveri, flusso della vita sono finiti. Forse taluno finirà con l'abituarsi a scindersi e a vivere secondo un duplice filo, vale a dire in contraddizione con se stesso, qua e là incerto e quindi ogni giorno più debole e sterile: mentre talaltro rinuncia addirittura in linea di principio a operare con gli altri e a malapena sta a guardare se altri agiscono. I pericoli sono sempre grandi, quando all'uomo si propongono cose difficili ed egli non riesce ad *adempiere* alcun dovere; da ciò le nature più forti possono essere annientate, le più deboli e più numerose affondano in una pigrizia contemplativa e infine scontano la pigrizia perdendo anche la contemplatività.

Di fronte a queste obiezioni, voglio ammettere adesso che qui il nostro lavoro è appena cominciato e che io, secondo le mie esperienze, vedo e so soltanto una cosa con determinatezza: che è possibile attaccare a me e a te una catena di doveri, che possono essere adempiti, partendo da quell'immagine ideale e che alcuni di noi già sentono il peso di questa catena. Ma per poter esprimere senza esitazioni la formula sotto la quale vorrei riassumere quella nuova cerchia di doveri, devo fare le seguenti considerazioni preliminari.

In tutti i tempi gli uomini più profondi hanno avuto compassione degli

animali, proprio perché essi soffrono della vita, ma non hanno la forza di rivolgere la punta del dolore contro se stessi e di comprendere metafisicamente la loro esistenza; il vedere il dolore senza senso suscita anzi ribellione nel più profondo dell'anima. Perciò in più luoghi della terra è sorta la supposizione che le anime di uomini colpevoli siano rivestite di questi corpi animali e che quel dolore insensato, che suscita indignazione al primo sguardo, si dissolva dinanzi alla eterna giustizia assumendo senso e significato, vale a dire come pena ed espiazione. Certo è una grave pena vivere così, come animale, nella fame e nei desideri e non giungere ad alcuna consapevolezza su questa vita; e non si può immaginare sorte più dura di quella della bestia da preda che è spinta per i deserti dal tormento più rodente, che raramente è soddisfatta e, se lo è, la soddisfazione diventa pena nella lotta dilaniante con altri animali o per l'avidità e la sazietà più nauseanti. Essere attaccati alla vita in modo così cieco e pazzo, per nessun premio superiore, senza sapere che così si è puniti e perché si è puniti, bensì desiderare questa pena come una felicità, con la stupidità di una brama spaventevole: questo vuol dire essere un animale; e se la intera natura aspira all'uomo, essa così fa intendere che l'uomo le è necessario per redimersi dalla maledizione della vita animale e che, infine, in lui l'esistenza ha dinanzi a sé uno specchio sul cui fondo la vita non appare più insensata, bensì nella sua significatività metafisica. Ma si rifletta: dove finisce l'animale, dove comincia l'uomo? L'uomo che solo importa alla natura! Finché si aspira alla vita come ad una felicità, non si è ancora sollevato lo sguardo oltre l'orizzonte dell'animale, si vuole soltanto con maggiore consapevolezza ciò che l'animale cerca per impulso cieco. Ma così va a noi tutti per la maggior parte della vita: solitamente non usciamo dall'animalità, noi stessi siamo gli animali che sembrano soffrire insensatamente.

Ma vi sono attimi *in cui noi comprendiamo* ciò: allora le nubi si squarciano e vediamo che noi, e con noi tutta la natura, aspiriamo all'uomo come a qualche cosa che sta alto, sopra di noi. In quella luce improvvisa ci guardiamo con orrore attorno e indietro: là corrono le raffinate bestie da preda e noi in mezzo ad esse. L'immenso muoversi degli uomini sul grande deserto della terra, il loro fondare città e Stati, il loro guerreggiare, il loro raccogliere e disseminare senza posa, il loro correre alla rinfusa, il loro imparare l'uno dall'altro, il loro reciproco soverchiarsi con l'inganno e calpestarsi, il loro grido nella disgrazia, il loro gioioso ululato nella vittoria: tutto è continuazione dell'animalità; come se l'uomo di proposito dovesse essere educato alla rovescia e privato con l'inganno della sua disposizione metafisica, anzi, come se la natura, dopo aver desiderato e lavorato così a lungo per l'uomo, adesso si ritiri tremando da lui e preferisca tornare di nuovo indietro, nell'incoscienza dell'istinto. Ahimè, essa ha bisogno di conoscenza e ha orrore della conoscenza che le è necessaria; e così la fiamma vacilla inquieta qua e là, quasi spaventata di se stessa e afferra

migliaia di cose, prima di afferrare ciò per cui la natura in generale ha bisogno della conoscenza. Noi tutti sappiamo, in singoli momenti, che soltanto per rifuggire dal nostro vero compito sono state create le istituzioni più complicate della nostra vita, che volentieri nascondemmo da qualche parte la testa, come se, così, la nostra coscienza dai cento occhi non potesse coglierci, che ci affrettiamo a dar via il nostro cuore allo Stato, al guadagno, alla vita sociale o alla scienza soltanto per non possederlo più, che ci prestiamo al pesante lavoro quotidiano con un impeto e una mancanza di riflessione maggiori di quanto è necessario per vivere: perché ci sembra più necessario non giungere alla riflessione. La furia è generale, perché ognuno fugge da se stesso; generale anche il pavido nascondere questa furia, perché si vuole sembrare soddisfatti e si vorrebbe celare a spettatori acuti la propria miseria; generale il bisogno di nuove sonanti parole da cui la vita dovrebbe ricevere una specie di rumorosa solennità. Ognuno conosce quella condizione strana, quando improvvisamente urgono ricordi sgraditi e ci sforziamo, con movimenti e suoni violenti, di cacciarli dalla memoria: ma i movimenti e i suoni della vita generale lasciano indovinare che noi tutti ci troviamo sempre in questa situazione, nella paura davanti al ricordo e all'interiorizzazione. Ma che cosa è che ci aggredisce tanto spesso, quale zanzara non ci lascia dormire? Attorno a noi è un'aria spettrale; ogni attimo della vita vuol dirci qualche cosa, ma non vogliamo ascoltare questa voce spettrale. Abbiamo paura, se rimaniamo soli e silenziosi, che ci venga sussurrata qualche cosa all'orecchio e così odiamo il silenzio e ci stordiamo con la vita sociale.[27]

Come si è detto, di quando in quando comprendiamo tutto ciò e ci meravigliamo molto di tutta la vertiginosa paura e furia, e della nostra vita così simile al sogno, cui il risveglio sembra fare orrore e che sogna tanto più intensamente e inquietamente quanto più si avvicina a questo risveglio. Ma al tempo stesso sentiamo di essere troppo deboli per sopportare a lungo quei momenti di profondissimo raccoglimento e di non essere gli uomini verso cui l'intera natura si apre un varco per la sua redenzione: è già molto che in qualche modo emergiamo un poco con la testa e notiamo in quale corrente siamo profondamente immersi. Ed anche questo non ci riesce per forza nostra - questo emergere e risvegliarsi per un fuggevole momento - dobbiamo essere sollevati: e chi sono coloro che ci sollevano? [28]

Sono quegli uomini veri, *quei non-più-animali, i filosofi, artisti e santi*; [29] al loro apparire e per il loro apparire la natura, che non salta mai, fa il suo unico salto, un salto di gioia, perché per la prima volta si sente giunta allo scopo, là dove cioè essa comprende di dover disimparare ad avere dei fini e di aver giocato troppo alto il giuoco della vita e del divenire. In questa conoscenza essa si trasfigura e sul suo volto posa una mite stanchezza crepuscolare, ciò che gli uomini chiamano «la bellezza». Quel che essa ora esprime, con questo suo volto trasfigurato, è la grande

illuminazione sull'esistenza; e il più alto desiderio che dei mortali possano avere è di partecipare costantemente e con orecchi aperti a questa illuminazione. Se si riflette a tutto ciò che Schopenhauer per esempio deve avere *udito* nel corso della sua vita, si può ben dire, subito dopo, a se stessi: «Ahimè, i tuoi sordi orecchi, la tua testa ottusa, il tuo vacillante intelletto, il tuo cuore raggrinzito, come disprezzo tutto ciò che io chiamo mio! non riuscire a volare bensì soltanto a svolazzare! vedere al di sopra di sé e non riuscire a giungervi! conoscere, e quasi intraprendere, il cammino che conduce a quell'incommensurabile libero sguardo del filosofo e dopo pochi passi tornare indietro per le vertigini! e se vi fosse soltanto un giorno nel quale quel desiderio massimo si adempisse, come volentieri si offrirebbe in cambio il resto della vita! salire in alto come un pensatore può salire, penetrando nella pura gelida aria alpina, là dove non sono più nebbie né veli e dove la costituzione fondamentale delle cose si esprime rudemente e rigidamente, ma con intelligibilità inevitabile! Solo pensando a ciò l'anima diventa solitaria ed infinita; ma se si adempisse il suo desiderio, se il suo sguardo potesse cadere a strapiombo illuminando come un raggio di luce le cose, se si estinguessero la vergogna, la pavidità e il desiderio: con quale parola si dovrebbe definire la sua condizione, quella nuova ed enigmatica emozione senza eccitazione con la quale, simile all'anima di Schopenhauer, essa si adagia e si diffonde sull'incredibile geroglifico dell'esistenza, sulla teoria pietrificata del divenire, non come notte, bensì come luce ardente e vermiglia, riversantesi sul mondo? E qual sorte, al contrario, presentire la destinazione e la beatitudine specifica del filosofo tanto da sentire tutta l'indeterminatezza e l'infelicità del non-filosofo, di chi desidera senza speranza! Sapersi come un frutto appeso all'albero, che non potrà mai maturare per la troppa ombra e vedere, vicinissimo, il sole che ci manca!».

Sarebbe questo un tormento bastevole a rendere invidioso e maligno un uomo cui tali doti non sono toccate, se potesse diventare invidioso e maligno; ma forse egli finirà per volgere altrove la sua anima perché non si consumi in un anelito vano: e adesso *scoprirà* una nuova cerchia di doveri.

A questo punto, posso rispondere alla domanda se è possibile legarsi al grande ideale dell'uomo di Schopenhauer mediante una regolare attività autonoma. Innanzitutto, questo è certo: quei nuovi doveri non sono i doveri di un isolato, con essi piuttosto si appartiene ad una possente comunità, che non è tenuta insieme da forme e leggi esterne, bensì da un pensiero fondamentale. Che è il pensiero fondamentale della *cultura*, in quanto ad ognuno di noi *essa sa* porre soltanto un compito: *promuovere in noi e fuori di noi la generazione del filosofo, dell'artista e del santo e lavorare così al perfezionamento della natura*. Infatti, come ha bisogno del filosofo, così la natura ha bisogno dell'artista per uno scopo metafisico e cioè per quella sua illuminazione su se stessa, affinché una buona volta le sia posto davanti, come un'immagine pura e compiuta, ciò che essa non riesce mai a

vedere chiaramente nell'inquietudine del suo divenire: quindi per la sua autoconoscenza. È stato Goethe che, con parole profonde e un po' proterve, ha fatto notare come tutti i tentativi servano alla natura soltanto affinché l'artista interpreti finalmente il suo balbettio, le venga incontro a metà strada ed esprima ciò che essa vuole veramente, con i suoi tentativi. «Ho già detto spesso» egli esclama una volta «e lo ripeterò ancora più volte, che la *causa finalis* delle azioni del mondo e degli uomini è la poesia drammatica. Altrimenti questa roba non serve assolutamente a niente». Così, infine, la natura ha bisogno del santo, nel quale l'io è interamente fuso e la sua vita sofferente non è più, o quasi più, sentita individualmente, bensì come un sentimento di eguaglianza, di comunanza, e di unità di tutti gli esseri viventi: del santo nel quale ha luogo quel miracolo della metamorfosi che non è mai colto dal giuoco del divenire, quel finale, supremo divenir uomo verso cui aspira e urge tutta la natura, per la sua redenzione da se stessa. Non vi è dubbio, noi tutti siamo affini e legati con il santo, come lo siamo con il filosofo e l'artista; vi sono momenti, e quasi scintille del più limpido fuoco amoroso, alla cui luce non comprendiamo più la parola «io»; al di là del nostro essere vi è qualcosa che in quei momenti diventa un al di qua e perciò noi desideriamo dal più profondo del cuore il ponte tra qui e là. Nel nostro stato abituale, certo, non possiamo contribuire in niente alla generazione dell'uomo redentore, perciò noi ci *odiamo* in questo stato, un odio che è la radice di quel pessimismo che solo Schopenhauer doveva nuovamente insegnare alla nostra epoca, ma che è antico quanto lo è l'anelito alla cultura. La sua radice, ma non la sua fioritura, in un certo senso il suo piano più basso ma non il suo frontone, l'inizio del suo cammino ma non il suo fine: poiché, una volta o l'altra, dobbiamo ancora imparare a odiare qualcos'altro e qualcosa di più generale, non più il nostro individuo e la sua miserabile limitatezza, il suo mutare e la sua inquietudine: in quello stato elevato in cui noi ameremo ancora qualcosa di diverso da ciò che adesso possiamo amare. Soltanto quando, nella nascita attuale o in una prossima, noi stessi saremo accolti in quel sublime ordine dei filosofi, degli artisti e dei santi, sarà posto a noi anche un nuovo fine per il nostro amore e il nostro odio: [30] per il momento abbiamo il nostro compito e la nostra cerchia di doveri, il nostro odio e il nostro amore. Infatti noi sappiamo che cosa è la cultura. Essa vuole, per applicarla all'uomo di Schopenhauer, che noi prepariamo e promoviamo la sua sempre nuova generazione, imparando a conoscere ed eliminando ciò che le è ostile: che insomma combattiamo instancabilmente contro tutto ciò che ci ha fatto perdere il più alto compimento della nostra esistenza, impedendoci di diventare uomini di Schopenhauer.

Talvolta è più difficile ammettere una cosa che comprenderla; e proprio così può andare alla maggior parte degli uomini se riflettono su questa proposizione: «L'umanità deve costantemente operare per generare singoli grandi uomini: questo e nessun altro è il suo compito». Come sarebbe naturale applicare alla società e ai suoi scopi un insegnamento che si può ricavare dalla considerazione di una qualsiasi specie del regno animale e vegetale, che cioè in essa quello che importa è soltanto il singolo esemplare superiore, più insolito, più potente, più complicato, più fecondo: come sarebbe naturale tutto ciò, se illusioni, inculcate con l'educazione, sullo scopo della società non opponessero una resistenza tenace! Veramente è facile comprendere che là, dove una specie giunge ai suoi confini e al suo trapassare in una specie superiore, vi è lo scopo del suo sviluppo e non, quindi, nella massa degli esemplari e nel loro benessere, o addirittura negli esemplari che, in ordine di tempo, sono gli ultimi, bensì proprio nelle esistenze apparentemente disperse e casuali che qua e là, in circostanze favorevoli, talvolta si realizzano; altrettanto facile da comprendere dovrebbe essere anche l'esigenza che l'umanità, poiché può giungere alla coscienza del suo fine, deve ricercare e produrre quelle condizioni favorevoli nelle quali possono nascere quei grandi uomini redentori. Ma a ciò si oppongono non so quante cose. Qui quell'ultimo fine dovrebbe essere trovato nella felicità di tutti o della maggior parte, là nello sviluppo di grandi comunità; e l'uomo, che si decide rapidamente a sacrificare la sua vita, per esempio, ad uno Stato, diventerebbe lento e dubbioso se non uno Stato ma un singolo esigesse questo sacrificio. Sembra una cosa insensata che l'uomo esista per un altro uomo; «piuttosto per tutti gli altri o almeno per il maggior numero possibile!». Oh galantuomo, come se fosse meno assurdo lasciar decidere il numero dove si tratta di valore e di significato! Infatti la domanda suona così: in che modo la tua vita, la vita del singolo riceve il più alto valore, il più profondo significato? In che modo essa è meno sciupata? Certo, soltanto se tu vivi a vantaggio degli esemplari più rari e preziosi, e non quindi a vantaggio della maggior parte, degli esemplari cioè che, singolarmente presi, sono i più privi di valore. E proprio questo sentimento dovrebbe essere inculcato e coltivato in un giovane, affinché senta se stesso quasi come un'opera non riuscita della natura, ma, al tempo stesso, come un prodotto delle intenzioni più grandi e mirabili di questa artista: le è andata male, egli deve dire a se stesso, ma voglio onorare la sua grande intenzione, stando al suo servizio, affinché un'altra volta le riesca meglio.

Con questo proposito egli si pone nella cerchia della *cultura*; giacché essa è la figlia dell'autoconoscenza del singolo e dell'insoddisfazione di sé. Colui che prende partito per essa, dice: «Io vedo qualche cosa di più alto e

di più umano di quello che io stesso sono, al di sopra di me; aiutatemi voi tutti a raggiungerlo, così come io voglio aiutare chiunque conosca la stessa cosa e soffra per la stessa cosa: affinché finalmente rinasca l'uomo che si senta pieno e infinito nel conoscere e nell'amare, nel contemplare e nel potere, e con tutto se stesso ami la natura e sia nella natura, come giudice e misuratore del valore delle cose». È difficile ispirare a qualcuno questo stato di autoconoscenza impavida, perché è impossibile insegnare l'amore; nell'amore soltanto infatti l'anima giunge non solo a vedersi chiaramente, analiticamente e con disprezzo, ma giunge anche a quella brama di vedere al di là di sé e di cercare con tutte le forze un altro se stesso superiore, ancora nascosto. Perciò soltanto colui che con il suo cuore è attaccato a un grande uomo sente così la *prima consacrazione della cultura*; il suo segno è vergognarsi di se stesso senza malumore, l'odio per la propria ristrettezza e meschinità, la simpatia per il genio, che è continuamente riuscito a strapparsi da questa nostra ottusità e aridità, il presentimento di tutti quelli che verranno e combatteranno, e l'intima convinzione di incontrare, quasi per ogni dove, la natura nella sua miseria, mentre essa si apre un varco verso l'uomo, mentre sente dolorosamente fallire ancora una volta la propria opera, mentre, tuttavia, da ogni parte le riescono i più mirabili spunti, lineamenti, forme: sicché gli uomini con cui viviamo sono simili a un campo in cui sono raccolti gli abbozzi informi di sculture meravigliose, dove tutto grida verso di noi: venite, aiutateci, compite, mettete insieme ciò che deve stare insieme, noi desideriamo smisuratamente di diventare interi.

Questa somma di interni stati d'animo io l'ho chiamata prima consacrazione della cultura; adesso mi incombe di descrivere gli effetti della *seconda* consacrazione e so bene che qui il mio compito è più difficile. Ora, infatti, bisogna compiere il passaggio da ciò che avviene nell'intimo al giudizio sugli avvenimenti esterni, lo sguardo deve allargarsi per ritrovare nel vasto e mosso mondo quel desiderio di cultura, quale si è conosciuto in quelle prime esperienze, il singolo deve utilizzare le sue lotte e le sue aspirazioni come l'alfabeto, con cui adesso è in grado di decifrare le aspirazioni degli uomini. Ma anche qui non deve fermarsi, da questo gradino deve passare a quello superiore; la cultura pretende da lui non soltanto quell'intima esperienza, non soltanto che sia giudicato il mondo che lo circonda, ma, infine e principalmente, l'azione, vale a dire la lotta per la cultura e l'ostilità contro le influenze, abitudini, leggi, istituzioni nelle quali egli non riconosce il suo fine, la generazione del genio.

A colui che riesce a porsi sul secondo gradino salta in primo luogo all'occhio quanto *straordinariamente scarsa e rara è la consapevolezza di quel fine*, come invece è generale l'affaticarsi attorno alla cultura e indicibilmente grande la massa di forze consumata al suo servizio. Ci si chiede stupiti: forse una tale consapevolezza non è affatto necessaria? Forse che la natura non raggiunge il suo fine, anche quando i più determinano falsamente lo scopo dei loro sforzi? Chi si è abituato a tenere

in gran conto il finalismo inconsciente della natura forse non esiterà a rispondere: «Sì, così stanno le cose! lasciate pensare e dire agli uomini quello che vogliono sul loro ultimo fine, essi sono ben consci, nel loro oscuro impulso, della via giusta».[32] A questo punto, per poter contraddire bisogna aver vissuto qualche cosa; ma chi è realmente convinto di quel fine della cultura - che essa cioè deve promuovere la nascita dei veri *uomini* e niente altro - e adesso osserva come anche ora, nonostante tutto lo sfoggio e la pompa di cultura, la nascita di quegli uomini non si differenzia molto da una continua vivisezione: costui troverà assolutamente necessario che, al posto di quell'«impulso oscuro», sia messa alfine una volontà cosciente. E tutto ciò specialmente per una seconda ragione: affinché, cioè, non sia più possibile adoperare quello stimolo inconsapevole del suo fine, il famoso impulso oscuro, per scopi di tutt'altro genere e condurlo su vie dove quell'altissimo fine, la generazione del genio, non può più essere raggiunto. Giacché vi è un tipo di *cultura di cui si fa cattivo uso e che è asservita*: basta guardarsi attorno! E proprio le potenze, che adesso favoriscono la cultura nel modo più attivo, lo fanno con secondi fini e non la praticano con sentimenti puri e disinteressati.

Vi è in primo luogo *l'egoismo degli affaristi*, che ha bisogno dell'ausilio della cultura e per gratitudine la aiuta a sua volta, ma nel far ciò vorrebbe, in pari tempo, prescrivere il fine e la misura. Da questa parte deriva quella proposizione sofistica, molto in voga, che dice pressappoco così: quanta più conoscenza e istruzione possibili, perciò quanto più bisogno possibile, perciò quanta più produzione possibile, perciò quanto più guadagno e felicità possibili; così suona questa formula seducente. Dai suoi partigiani l'educazione sarebbe definita come l'esatta cognizione per cui si diventa completamente attuali, nei bisogni e nella loro soddisfazione, per cui però, in pari tempo, si dispone, nel modo migliore, di tutti i mezzi e le vie per guadagnare il più facilmente possibile del denaro. Formare il maggior numero possibile di uomini correnti - a quel modo per cui si dice corrente di una moneta - questo dunque sarebbe il fine; e un popolo, secondo questa concezione, sarà tanto più felice quanti più uomini correnti del genere possederà. Perciò l'intenzione dei moderni istituti di istruzione deve assolutamente consistere nel permettere ad ognuno, per quanto sta nella sua natura, di diventare corrente, nell'educare ciascuno in modo tale che abbia, dal grado a lui proprio di conoscenza, di scienza e di sapere, la misura più grande possibile di felicità e di guadagno.

Il singolo, così si pretende, con l'aiuto di tale istruzione generale dovrebbe saper quotare esattamente se stesso, per sapere che cosa deve esigere dalla vita; e infine si afferma che esiste una naturale e necessaria alleanza di «intelligenza e possesso», di «ricchezza e cultura», e, ancor più, che questa alleanza sarebbe una necessità *morale*. Qui si odia ogni educazione che renda isolati, che ponga dei fini al di là del denaro e del guadagno: che consumi molto tempo; infatti ogni tipo più severo di cultura

è vituperato come «egoismo raffinato», come «immorale epicureismo culturale». Secondo la moralità che qui è valida, si apprezza per l'appunto il contrario e cioè: una istruzione rapida per diventare presto un essere che guadagna denaro e una istruzione approfondita tanto quanto basta per diventare un essere che guadagna moltissimo denaro. All'uomo è concessa la cultura soltanto nella misura in cui essa è nell'interesse del guadagno generale e del commercio mondiale, ma altrettanto si esige da lui. Insomma: «l'uomo nutre una necessaria aspirazione alla felicità terrena, perciò, ma anche soltanto perciò, è necessaria l'istruzione!».

Vi è in secondo luogo l'*egoismo dello Stato*, il quale pure desidera che la cultura sia il più possibile diffusa e generalizzata e ha in mano gli strumenti più efficaci per soddisfare i suoi desideri. Posto che esso sappia di essere abbastanza forte non soltanto per liberare, ma anche per poter aggiungere al momento buono, posto che i suoi pilastri siano abbastanza sicuri e larghi per poter sopportare l'intera arcata della cultura, la diffusione dell'istruzione fra i suoi cittadini gli serve soltanto nella gara con gli altri Stati. Ovunque oggi si parla di «Stato di cultura», si vede che gli è posto il compito di liberare le forze spirituali di una generazione nella misura in cui esse così possano servire e giovare alle istituzioni esistenti: ma anche soltanto in questa misura; come un ruscello nel bosco viene in parte deviato con argini e su armature perché, con la sua forza diminuita, faccia girare la macina: mentre la sua forza intera sarebbe più pericolosa che utile alla macina. Quel liberare è al tempo stesso, e ancor più, un mettere-incatene. Si pensi solo a che cosa è diventato un po' alla volta il cristianesimo sotto l'egoismo dello Stato. Il cristianesimo è certamente una delle manifestazioni più pure di quell'impulso alla cultura e, proprio, alla sempre rinnovata generazione del santo; ma poiché fu utilizzato in cento maniere per muovere le macine dei poteri statali, gradualmente è diventato malato fino al midollo, ipocrita, falso e degenerato, sino a contraddire il suo fine originario. Perfino il suo ultimo avvenimento, la Riforma tedesca, non sarebbe stato nient'altro che un improvviso morente bagliore, se non avesse rubato nuove forze e fiamme dalla lotta e dall'incendio degli Stati.

Si promuove in terzo luogo la cultura^[33] da tutti coloro che sono coscienti di un *contenuto brutto oppure noioso* e vogliono dissimularlo mediante la cosiddetta «bella forma». Con ciò che è esterno, con la parola, l'atteggiamento, l'ornamento, lo sfoggio, la manieratezza, lo spettatore deve essere costretto a trarre una falsa conclusione su quel contenuto: a patto che si sia abituati a giudicare l'interno dalla superficie. Mi sembra, talvolta, che gli uomini moderni si annoino l'un l'altro smisuratamente e che alla fine trovino necessario il rendersi interessanti con l'aiuto di tutte le arti. Allora si lasciano ammannire dai loro artisti vivande stuzzicanti e forti: allora si rovesciano addosso tutte le droghe dell'Oriente e dell'Occidente e, certamente, adesso mandano un odore molto interessante, l'odore di tutto l'Oriente e l'Occidente. Allora essi fanno in modo di soddisfare qualsiasi

gusto; e ognuno deve essere servito, gli venga pure voglia di ciò che ha un buono o un cattivo odore, oppure di ciò che è sublime o contadinescamente grossolano, oppure di ciò che è greco o cinese, oppure delle tragedie o delle porcherie messe in dramma. I più famosi cuochi di questi uomini moderni, che vogliono essere ad ogni costo interessanti e interessati, si trovano come è noto tra i Francesi, i più cattivi fra i Tedeschi. In fondo ciò è più consolante per questi ultimi che per i primi e ci guardiamo bene dal volerne ai Francesi, se ci prendono in giro proprio perché ci manca ciò che è interessante ed elegante e se, quando qualche Tedesco pretende l'eleganza e le buone maniere, vien loro in mente l'Indiano che vuole un anello nel naso e strilla per essere tatuato.[34]

E qui niente può trattenermi dal fare una divagazione. Parecchie cose in Germania sono state cambiate e spostate dall'ultima guerra con la Francia, ed è evidente, anche, che si è tornati a casa con certi nuovi desideri nei riguardi della cultura tedesca. Per molti quella guerra fu il primo viaggio nella più elegante regione del mondo;[35] e allora che cosa magnifica è la spregiudicatezza del vincitore, se non disdegna di imparare dal vinto un poco di cultura! Specialmente i mestieranti dell'arte cercano sempre di gareggiare con il vicino, più colto; la casa tedesca deve essere edificata in modo che somigli a quella francese; persino la lingua tedesca deve assimilare il «buon gusto», mediante una accademia fondata sul modello francese e liquidare la pericolosa influenza che su di essa ha esercitato Goethe: come recentemente ha sentenziato l'accademico berlinese Dubois-Reymond. Alla chetichella anche i nostri teatri aspirano onestamente allo stesso fine; è già stato inventato persino lo scienziato tedesco elegante: adesso c'è da aspettarsi che tutto ciò che sinora non voleva a buon diritto adattarsi a quella legge dell'eleganza - la musica, la tragedia e la filosofia tedesche - sia ormai messo da parte come non tedesco.[36] Ma veramente non si dovrebbe muovere più un dito per la cultura tedesca, se il Tedesco intendesse per cultura che a lui manca, e verso la quale oggi dovrebbe tendere, niente altro che le arti e le garbatezze con cui la vita è abbellita, compresa l'inventiva dei maestri di ballo e dei tappezzieri; se anche nella lingua egli non volesse altro che sforzarsi per avere delle regole sanzionate da una accademia ed una certa generale manieratezza. L'ultima guerra però e il confronto personale con i Francesi non sembrano aver provocato aspirazioni più alte; piuttosto mi assale spesso il sospetto che oggi il Tedesco voglia violentemente sottrarsi a quegli antichi doveri che gli pongono il suo meraviglioso talento, la gravità e la profondità, caratteristiche della sua natura. Egli preferirebbe giocherellare, scimmiettare, imparare le maniere e le arti per cui la vita diventa divertente. Ma l'insulto più grande allo spirito tedesco è di trattarlo come se fosse di cera e se si potesse, un bel giorno, impastarlo di eleganza. E se, purtroppo, è vero che una buona parte dei Tedeschi si lascia volentieri impastare e modellare in questo modo, contro questo fatto bisogna

ripetere tante volte fino a farsi sentire: presso di voi non ha più dimora quell'antica maniera tedesca, che certo è dura, ruvida e resistente, ma che è il materiale più prezioso, sul quale soltanto ai più grandi plasmatori è lecito lavorare, perché essi soli lo meritano. Ciò che, invece, è in voi, è un materiale morbido e poltiglioso; fatene quel che volete, date forma a pupazzi eleganti e a interessanti simulacri; sarà valido, ancora una volta, il detto di Richard Wagner: «Il Tedesco è angoloso e goffo quando vuole spacciarsi per manierato; ma è sublime e superiore a tutti quando prende fuoco». E gli eleganti hanno tutte le ragioni per stare in guardia contro questo fuoco tedesco, altrimenti un bel giorno potrebbe divorarli con tutti i loro pupazzi e simulacri di cera. Certo l'inclinazione alla «bella forma», predominante in Germania, potrebbe essere fatta derivare da motivi diversi e più profondi: da quella fretta, da quell'affannoso cogliere l'attimo, da quella precipitazione che strappa, ancora non mature, tutte le cose dal ramo, da quel correre e dare la caccia che oggi scava dei solchi nel volto degli uomini e quasi imprime loro il tatuaggio di tutto ciò che fanno. Come se dentro di loro agisse un filtro che non li lascia più respirare tranquillamente, essi imperversano con indecorosa premura, schiavi marchiati da tre M - il momento, la mentalità, e la moda - sicché davvero la mancanza di dignità e di decoro salta troppo penosamente agli occhi e, ancora una volta, diventa necessaria l'eleganza menzognera, con cui mascherare la malattia della fretta più indecorosa. Infatti, la smania attuale per la bella forma è in questa relazione con il contenuto brutto dell'uomo attuale: quella deve nascondere, questo deve essere nascosto. Essere colto, allora, vuol dire: non far notare quanto si è miserabili e cattivi, simili alle belve nel desiderio, insaziabili nell'accumulare, egoisti e spudorati nel godere. Più volte, quando mettevo davanti agli occhi di qualcuno la mancanza di una cultura tedesca, mi è stato detto: «Ma questa mancanza è del tutto naturale, perché i Tedeschi fino ad ora sono stati troppo poveri e modesti. Lasciate che i nostri compatrioti diventino ricchi e consapevoli e allora avrete anche una cultura!». Seppure la fede rende felici, *questo* tipo di fede mi rende infelice, perché sento che quella cultura tedesca, nel cui avvenire qui si ha fede - la cultura della ricchezza, della politezza e della contraffazione manierata - è l'esatto e ostile opposto della cultura tedesca in cui io ho fede.^[37] Certo chi deve vivere in mezzo ai Tedeschi, soffre molto per il famigerato grigiore della loro vita e dei loro sentimenti, per la mancanza di forma, per l'ottusità e la sordità, per la goffaggine nelle relazioni tenere, ancor più: per la malevolenza e per una certa furtività e impurità del loro carattere; lo offende e lo fa soffrire il piacere radicato per ciò che è falso e non autentico, per ciò che è male imitato, per la traduzione in cattivo tedesco di buone cose straniere; adesso, però, che anche quella inquietudine febbrile, quella ricerca del successo e del guadagno, quella sopravvalutazione dell'attimo si sono aggiunte come le piaghe peggiori, suscita profonda ribellione il pensare che tutte queste

debolezze e malattie non debbano essere radicalmente guarite bensì soltanto ricoperte di belletto ... per mezzo di una «cultura della forma interessante»! E ciò in un popolo che ha dato *Schopenhauer* e *Wagner*! E altri ancora deve dare! O noi ci illudiamo irrimediabilmente? Coloro che abbiamo nominato, forse, non sarebbero più una garanzia che forse come le loro sono realmente ancora presenti nello spirito e nel sentimento dei Tedeschi? Sarebbero essi eccezioni, quasi gli ultimi rampolli e discendenti di qualità che un tempo furono tenute per tedesche? A questo punto non so più che fare e ritorno quindi sulla via delle mie considerazioni generali, dalle quali anche troppo spesso dubbi inquietanti vogliono distogliermi. Ancora non sono state enumerate tutte quelle potenze dalle quali, certo, la cultura è promossa, senza che, tuttavia, se ne riconosca il fine: la generazione del genio; tre sono state nominate, l'egoismo degli affaristi, l'egoismo dello Stato e l'egoismo di tutti coloro che hanno un motivo per contraffare se stessi e nascondersi mediante la forma. In quarto luogo nomino l'*egoismo della scienza*, essenza specifica dei suoi servitori, gli *scienziati*.

La scienza sta alla saggezza come la virtù alla santificazione: essa è fredda e arida, non ha amore e non sa niente di un profondo sentimento di insoddisfazione e di nostalgia. È utile a se stessa quanto è nociva ai suoi servitori, perché trasferisce su di loro il proprio carattere e ammuffisce così, per così dire, la loro umanità. Finché per cultura si intenda sostanzialmente l'incremento della scienza, questa passa oltre il grande uomo sofferente con freddezza spietata, perché la scienza dappertutto vede soltanto problemi della conoscenza e perché, a dire il vero, il dolore entro il suo mondo è qualche cosa di inopportuno e di incomprensibile, e quindi tutt'al più è, ancora una volta, un problema.

Ci si abitui a tradurre ogni esperienza in un giuoco dialettico a domanda e risposta e in una questione che riguarda soltanto la testa: è stupefacente come l'uomo con una attività del genere ben presto si inaridisca, e come rapidamente si riduca a sole ossa scricchiolanti. Tutti lo sanno e lo vedono: ma, allora, come è possibile che, ciò nonostante, i giovani non indietreggino spaventati, davanti a questi uomini ossificati, e continuino ad abbandonarsi ciecamente, senza scelta e senza misura alle scienze? Ciò non può derivare dal preteso «impulso verso la verità»: e infatti come potrebbe esservi anche l'ombra di un impulso verso la conoscenza fredda, pura, priva di conseguenze! Piuttosto le forze motrici vere e proprie dei servitori della scienza si lasciano comprendere anche troppo chiaramente, a uno sguardo spregiudicato: ed è molto consigliabile indagare e sezionare una buona volta anche gli scienziati, dopo che essi si sono abituati a palpeggiare e a sezionare sfacciatamente tutto ciò che è al mondo, anche ciò che vi è di più venerabile. Se devo dire quel che penso, ecco il mio principio: lo scienziato è fatto di un complicato intreccio di istinti e di stimoli diversi, è un metallo assolutamente impuro. Si prenda

prima di tutto una smania intensa e sempre più acuita di novità, la ricerca di avventure della conoscenza, la forza d'attrazione continuamente esercitata da ciò che è nuovo e raro, contrapposto a ciò che è vecchio e noioso. Si aggiunga un certo istinto dialettico per l'indagine e il giuoco, il piacere del cacciatore per le scaltre mosse volpine del pensiero: sicché non è propriamente la verità che si cerca, bensì il ricercare stesso, e il piacere principale consiste nell'astuto tendere l'agguato, circondare e uccidere a regola d'arte. A ciò si aggiunga, ancora, l'impulso alla contraddizione; la personalità vuole sentirsi e farsi sentire di contro a tutti gli altri; la lotta diventa un piacere e la vittoria personale è il fine, mentre la lotta per la verità è soltanto il pretesto. In buona parte, ancora, nello scienziato è mescolato lo stimolo a trovare *certe* «verità», vale a dire per soggezione verso le persone, le caste, le opinioni, le chiese, i governi dominanti, perché sente di giovare a se stesso, portando la «verità» dalla loro parte. In modo meno regolare, ma abbastanza spesso, spiccano nello scienziato le seguenti qualità. In primo luogo probità e senso per la semplicità, da tenere in gran conto se sono qualche cosa di più che goffaggine e inesperienza nella contraffazione, la quale richiede un po' di spirito. Infatti dovunque lo spirito e la scioltezza danno molto nell'occhio si può essere guardinghi e mettere in dubbio la dirittura del carattere. D'altra parte, per lo più, quella probità vale molto poco e solo raramente è feconda anche per la scienza, poiché è attaccata a ciò che è abituale e suole dire la verità soltanto a proposito di cose semplici o *in adiaphoris*; infatti è più consono alla pigrizia dire la verità a questo proposito che tacerla. E, poiché tutto ciò che è nuovo impone di imparare daccapo, la probità, se appena è possibile, venera l'opinione vecchia e rimprovera a colui che annuncia il nuovo di mancare del *sensus recti*. Certamente la probità si oppone alla teoria di Copernico perché aveva dalla sua l'apparenza e l'abitudine. L'odio, niente affatto raro negli scienziati, verso la filosofia, è innanzitutto odio contro le lunghe catene di sillogismi e la ricercatezza delle dimostrazioni. In fondo ogni generazione di scienziati ha inconsapevolmente la misura dell'acume che le è *permesso*; ciò che va oltre è messo in dubbio e quasi utilizzato come un motivo per sospettare della probità. In secondo luogo, acutezza di sguardo da vicino, legata ad una grande miopia per la lontananza e per ciò che è generale. La sua visuale è abitualmente molto ristretta, e gli occhi devono essere tenuti molto vicini all'oggetto. Se lo scienziato vuol passare da un punto appena indagato a un altro, trasferisce l'intero apparato visivo verso quel punto. Egli seziona un quadro in strisce, come uno che adoperi il binocolo da teatro per vedere la scena e ora vede una testa, ora un pezzo di vestito, ma mai qualche cosa interamente. Egli non vede che ogni singola striscia è collegata, ma si limita a renderne accessibile la connessione; per questa ragione tutto ciò che è generale non gli fa grande impressione. Ad esempio, poiché non riesce a dominarlo complessivamente, giudica uno scritto secondo certi brani o proposizioni o

errori; sarebbe tentato di affermare che un quadro a olio è un barbaro ammasso di sgorbi. In terzo luogo, moderazione e mediocrità della sua natura nelle simpatie e antipatie. Egli ha fortuna con questa qualità specialmente nella storia, in quanto va sulle tracce dei motivi di uomini passati conformemente ai motivi a lui noti. Una talpa si trova a suo agio soprattutto nella sua tana. Così è difeso da ogni ipotesi artificiosa ed eccessiva; se è tenace, scava tutti i motivi banali del passato perché li sente affini. Certamente, proprio per questa ragione, è per lo più incapace di intendere e di apprezzare ciò che è raro, grande e non banale, quindi ciò che è importante ed essenziale. In quarto luogo, povertà di sentimento e aridità. Essa gli permette di vivisezionare. Egli non ha un'idea della sofferenza che talune conoscenze portano con sé e perciò non ha paura di avventurarsi in campi nei quali ad altri il cuore trema. È freddo e perciò facilmente appare crudele. Lo si tiene anche per un temerario, ma non lo è, proprio come non lo è il mulo, che non conosce le vertigini. In quinto luogo, il fare poca stima di sé, anzi la modestia. Sebbene relegati in un cantuccio miserabile, non sentono affatto di essere sacrificati e sciupati, molte volte pare che essi sappiano nel fondo del loro essere che non sono animali che volano, bensì animali striscianti. Con questa qualità sembrano perfino commoventi. In sesto luogo, fedeltà verso i loro maestri e capi. Essi desiderano sinceramente di aiutar costoro e sanno bene che meglio di tutto possono aiutarli con la verità. Il loro stato d'animo è la gratitudine, perché soltanto per mezzo dei maestri hanno ottenuto di entrare nei dignitosi recinti della scienza, dentro i quali non sarebbero mai potuti penetrare seguendo una loro strada. Chi attualmente è capace di dischiudere come maestro un campo determinato, sul quale possano lavorare con qualche successo anche teste insignificanti, è in brevissimo tempo un uomo famoso: tanto grande è immediatamente la folla che fa ressa attorno a lui. Certo, ognuno di questi fedeli e grati è anche, al tempo stesso, un infortunio per il maestro, perché tutti costoro lo imitano; e proprio ora i suoi difetti appaiono smisuratamente grandi ed esagerati, perché in individui così piccoli spiccano, mentre, al contrario, le virtù del maestro si presentano rimpicciolite nella stessa proporzione, in quel medesimo individuo. In settimo luogo, il continuare abitudinariamente sul cammino nel quale lo scienziato è stato spinto, il senso della verità per mancanza di idee, secondo l'abitudine una volta acquistata. Nature del genere sono collezionisti, illustratori, preparatori di *indices* e di erbari, imparano e si danno da fare a ricercare in un campo, sol perché non pensano mai che vi siano altri campi. La loro diligenza ha qualche cosa della enorme stupidità della forza di gravità: perciò molto spesso riescono a fare molto. In ottavo luogo, la fuga davanti alla noia. Mentre il vero pensatore niente desidera più dell'ozio, lo scienziato comune ne rifugge, perché non sa che farsene. Suoi consolatori sono i libri: vale a dire egli ascolta come qualcuno pensa altre cose e in questo modo si lascia svagare per tutto il lungo giorno.

Sceglie specialmente libri nei quali è eccitata in qualche modo la sua partecipazione personale, dove, per simpatia o antipatia, può accendersi un poco di affetti: libri quindi dove egli stesso o il suo ceto è preso in considerazione, oppure le sue opinioni politiche o estetiche o anche soltanto grammaticali: se ha una scienza tutta per sé, non gli mancheranno mai i mezzi di svago e gli scacciamosche contro la noia. In nono luogo, il movente del guadagnarsi il pane, dunque in fondo i famosi «borborismi di uno stomaco che langue». La verità viene servita, se è in grado di procurare direttamente stipendi e posizioni altolocate, o per lo meno di cattivare i favori di coloro che debbono elargire pane e onori. Ma si serve anche soltanto *questa* verità; perciò si può tracciare un confine tra le verità profittevoli, cui molti servono, e quelle non profittevoli: a queste ultime si dedicano solo i pochissimi per i quali non vale il detto: *ingenti largitor venter*. In decimo luogo, considerazione per i colleghi, timore di essere disprezzati da loro; un movente più raro ma più alto del precedente, tuttavia ancora abbastanza frequente. Tutti i membri della corporazione si sorvegliano l'un l'altro con la più grande gelosia, affinché la verità da cui tanto dipende - pane, cariche, onori - sia effettivamente battezzata secondo il nome di chi l'ha trovata. Si è rigidi nel tributare all'altro il proprio rispetto per la verità che ha trovato, per esigere, a propria volta, questo tributo, se si dovesse trovare una verità. La non verità, l'errore è fatto esplodere paurosamente, affinché il numero dei concorrenti non diventi troppo grande; ma qua e là talvolta si fa esplodere una reale verità, affinché, almeno per un po' di tempo, sia fatto posto a errori testardi e sfacciati; e qui come in nessun altro luogo non mancano «idiotismi morali», altrimenti detti furfanterie. In undicesimo luogo, lo scienziato per vanità, una specie che è già più rara. Possibilmente vuole avere un campo tutto per sé e sceglie perciò curiosità, specialmente se richiedono spese insolite, viaggi, scavi, numerose relazioni in diversi paesi. Per lo più si contenta dell'onore di essere egli stesso ammirato come una curiosità e non pensa di guadagnarsi il pane mediante i suoi dotti studi. In dodicesimo luogo, lo studioso per giuoco. Il suo divertimento è di cercare e di risolvere piccoli enigmi nelle scienze; e nel far ciò non vuole sforzarsi troppo, per non perdere il senso del giuoco. Per questo egli non va diritto in profondità, ma spesso riesce a cogliere quel che lo scienziato di professione non vede mai con i suoi occhi faticosamente striscianti. Se infine, in tredicesimo luogo, indico come motivo dello scienziato l'impulso verso la giustizia, mi si potrebbe opporre che questo impulso, nobile, anzi già da intendere metafisicamente, è difficilmente distinguibile dagli altri e fondamentalmente non è percepibile e determinabile da un occhio umano; perciò io aggiungo quest'ultima serie col pio desiderio che tra gli studiosi quell'impulso sia più frequente e più efficace di quanto è dato vedere. Infatti una scintilla del fuoco della giustizia caduta nell'anima di uno scienziato basta ad infiammare la sua vita e le sue aspirazioni, a consumarlo

purificandolo, sicché egli non trova posa, ed è per sempre cacciato fuori dallo stato d'animo tiepido e gelido nel quale i comuni scienziati fanno il loro lavoro quotidiano.

Si pensi di mescolare e agitare energicamente tutti questi ingredienti, oppure parecchi di essi o anche soltanto alcuni: si ottiene così la nascita del servitore della verità. È molto singolare che a vantaggio di una causa extraumana e sovrumana - della conoscenza pura e disinteressata e perciò, anche, priva di impulsi - venga fusa insieme una massa di piccoli o minuscoli istinti molto umani, per dar luogo ad una combinazione chimica; di modo che lo scienziato, alla luce di quella causa sovraterrena, sublime e assolutamente pura, appare così trasfigurato, che si dimentica completamente l'accumulare e il mescolare che sono stati necessari per generarlo. Ma vi sono dei momenti in cui si deve proprio pensare e ricordare tutto ciò; allorquando cioè ci si chiede l'importanza dello scienziato per la cultura. Chi sa osservare, infatti, nota che lo scienziato per la sua essenza è *infecondo* — una conseguenza della sua nascita! - e che nutre un certo naturale odio per gli uomini fecondi; perciò in tutti i tempi i genii e gli scienziati hanno litigato. Questi ultimi, cioè, vogliono uccidere, sezionare e intendere la natura, i primi vogliono accrescere la natura con nuova natura vivente: e così vi è un conflitto di opinioni e di attività. Vi sono stati tempi felici che non hanno avuto bisogno dello scienziato e non lo hanno conosciuto, tempi profondamente ammalati e svogliati lo hanno apprezzato come l'uomo più nobile e più degno e gli hanno attribuito il primo posto.

Ora, per sapere se il nostro tempo sia sano o ammalato,^[38] non ci sono medici che siano sufficientemente tali! Certo anche oggi, in molte cose, si attribuisce troppo valore allo scienziato e ciò ha effetti nocivi specialmente per tutto ciò che riguarda il divenire del genio. Lo scienziato non ha cuore per le sue difficoltà e lo liquida parlandone con voce aspra e fredda, scrollando frettolosamente le spalle come davanti a uno stolto originale per cui non ha né tempo né interesse. Anche in lui non si trova la consapevolezza del fine della cultura.

Ma insomma: che cosa ci hanno fatto capire tutte queste considerazioni? Che dovunque, oggi, la cultura sembra essere favorita più alacramente, non si sa niente di quel fine. Per quanto lo Stato faccia valere ad alta voce i suoi meriti verso la cultura, la promuove per promuovere se stesso e non comprende un fine che sta più in alto del suo bene e della sua esistenza. Ciò che gli affaristi vogliono, quando chiedono incessantemente istruzione e cultura, non è altro, appunto, che un affare. Quando coloro che sentono il bisogno della forma, si attribuiscono la vera attività per la cultura, e, per esempio, arrivano a dire che ogni arte appartiene loro e deve servire al loro bisogno, è evidente che essi, nell'affermare la cultura, affermano soltanto se stessi: e quindi neppure loro sono usciti da un

equivoco. Dello scienziato abbiamo parlato abbastanza. Quanto alacrememente dunque tutte e quattro le potenze riflettono a come giovare *a se stesse* con l'aiuto della cultura, altrettanto fiacche e prive di idee sono quando questo loro interesse non viene eccitato. Perciò le condizioni per la nascita del genio nell'epoca moderna *non sono migliorate* e la ripugnanza per gli uomini originali è aumentata, in una misura tale che Socrate non avrebbe potuto vivere con noi, in ogni caso non avrebbe raggiunto i settant'anni.

Adesso voglio ricordare ciò che ho spiegato nel terzo paragrafo, come cioè tutto il nostro mondo moderno non abbia affatto un aspetto così solido e durevole da poter profetizzare una esistenza eterna anche al suo concetto di cultura. Si deve addirittura ritenere verosimile che il prossimo millennio giunga ad un paio di idee nuove, per le quali si rizzerebbero i capelli in testa a tutti coloro che vivono oggi. *La fede in un significato metafisico della cultura* in fondo non farebbe neppure tanta paura: bensì forse talune conseguenze che di qui si potrebbero trarre per l'educazione e le scuole.

Si richiede, certo, una capacità insolita alla riflessione, per distogliere una buona volta lo sguardo dagli attuali istituti di educazione e guardare oltre, verso istituzioni di genere assolutamente estraneo e diverso, che forse già la seconda o la terza generazione riterranno necessarie. Mentre, infatti, con gli sforzi degli attuali educatori accademici si produce o lo scienziato, o il funzionario statale, o l'affarista, o il filisteo colto o, infine e più spesso, una mescolanza di tutto ciò, quegli istituti, ancora da scoprire, avrebbero certamente un compito più difficile: non certo più difficile in sé, perché sarebbe in ogni caso il compito più naturale e in quanto tale anche più facile; e, del resto, vi può essere qualche cosa di più difficile che ammaestrare, come oggi accade, un giovane contro la natura per farlo diventare uno scienziato? Ma la difficoltà per gli uomini sta nell'imparare di nuovo e nel porsi un nuovo fine; e costerà una fatica indicibile cambiare con una nuova idea fondamentale le idee fondamentali del nostro sistema educativo attuale, che ha le sue radici nel Medioevo e che si pone come fine della perfetta cultura proprio lo scienziato medievale. Già oggi è tempo di mettersi davanti agli occhi questi contrasti; perché una generazione prima o poi deve cominciare la lotta nella quale la seguente vincerà. Già oggi il singolo che ha compreso quella nuova idea fondamentale della cultura, si trova davanti a un bivio; andando per una strada è benvenuto dal suo tempo, che non gli farà mancare né corone né ricompense, potenti partiti lo sosterranno, alle sue spalle, come davanti a sé, avrà altrettanti compagni di idee e quando il capofila lancia la parola d'ordine essa riecheggia per tutte le file. Qui il primo dovere dice: «combattere allineati», il secondo: trattare come nemici tutti coloro che non vogliono allinearsi. L'altra via gli dà più rari compagni di viaggio, è più difficile, tortuosa, scoscesa; coloro che vanno per la prima via irridono a

lui, perché avanza laggiù più faticosamente e più spesso si trova in pericolo; tentano di attirarlo a sé. Se poi le due vie si incrociano, viene maltrattato, buttato da parte, oppure isolato con schifiloso disgusto. Che cosa significa per questi diversi viandanti delle due vie una istituzione della cultura? Quella folla enorme, che preme verso il suo fine sulla prima via, intende con ciò istituzioni e leggi per mezzo delle quali essa sia tenuta in ordine e vada avanti, e tutti i ribelli solitari - tutti coloro che mirano verso fini superiori e più lontani - siano messi al bando. Per la seconda, e più piccola, schiera una istituzione deve certo adempiere uno scopo completamente diverso; essa vuole evitare, proteggendosi con una salda organizzazione, di essere trascinata via e scompaginata da quella folla, vuole che i suoi singoli individui non si indeboliscano per esaurimento precoce o si ritraggano dal loro grande compito. Essi debbono portare a termine la loro opera: questo è il senso della loro compattezza; e tutti coloro che partecipano a quella istituzione debbono sforzarsi, con una continua purificazione e con la premura reciproca, di preparare, dentro di sé e attorno a sé, la nascita del genio e la maturazione della sua opera. Non pochi anche fra i talenti di secondo e di terzo rango sono destinati a questa collaborazione e, solo sottomettendosi ad una tale destinazione, essi giungono a sentire di vivere per un dovere, e di vivere con un fine e con un significato. Ma adesso proprio costoro vengono distolti dal loro cammino dalle voci seducenti di quella «cultura» alla moda e resi estranei al loro istinto; questa tentazione giuoca sulle loro tendenze egoistiche, sulle loro debolezze e vanità; proprio ad essi lo spirito del tempo sussurra con insinuante assiduità: «Seguitemi, non andate là! Là infatti siete soltanto servi, aiuti, strumenti; siete eclissati da nature superiori, mai lieti della vostra personalità, tirati per il filo, posti in catene come schiavi, anzi come degli automi: da me voi godete, da padroni, la vostra libera personalità, le vostre doti possono risplendere di per se stesse, voi stessi sarete nelle prime file, un enorme seguito vi circonda. L'incitamento dell'opinione pubblica dovrebbe rallegrarvi assai più che un aristocratico assenso elargito dall'alto della fredda, eterea sommità del genio». I migliori soccombono a questi allettamenti, e in fondo qui non decide la rarità e il vigore del talento, bensì l'influenza di un certo fondamentale stato d'animo eroico e la misura dell'intima affinità e congenialità con il genio. Giacché vi sono uomini che quando vedono che il genio lotta faticosamente e col rischio di distruggere se stesso, o che le sue opere vengono messe da parte con indifferenza dal miope egoismo dello Stato, dall'ottusità degli affaristi, dall'arida sufficienza degli scienziati, sentono tutto ciò come una *loro* sventura: così spero che qualcuno comprenda che cosa voglio dire esponendo la sorte di Schopenhauer, e a che cosa propriamente, secondo la mia rappresentazione, Schopenhauer come educatore deve *educare*.

Ma lasciando da parte tutti i pensieri di un lontano futuro e di un possibile rovesciamento del sistema educativo, che cosa si dovrebbe *presentemente* augurare e, in caso di necessità, procurare a chi diventa filosofo, affinché possa almeno respirare e, nel più favorevole dei casi, giungere all'esistenza, certo non facile ma almeno possibile, di Schopenhauer? Che cosa ancora bisognerebbe inventare, per rendere più probabile la sua influenza sui contemporanei? E quali ostacoli dovrebbero essere eliminati, affinché il suo modello ottenga prima di tutto una piena efficacia e il filosofo educi nuovi filosofi?[39] A questo punto la nostra considerazione si svia in ciò che è pratico e urgente.

La natura vuole essere sempre utile a tutti ma non sa trovare a questo scopo i mezzi e gli strumenti migliori e più adatti: questo è il suo grande dolore, perciò essa è melanconica. Che essa voglia rendere chiara e significativa resistenza agli uomini con la generazione del filosofo e dell'artista è certo, dato il suo impulso assetato di redenzione; ma come incerto, debole e fiacco è l'effetto che per lo più raggiunge con i filosofi e gli artisti! Quanto raramente, in generale, giunge a un effetto! Specialmente nei riguardi del filosofo è grande il suo imbarazzo per adoperarlo a giovamento di tutti; i suoi mezzi paiono soltanto tentativi brancolanti, idee casuali; sicché infinite volte non le riesce di attuare la sua intenzione e la maggior parte dei filosofi non diventa di utilità comune. Il procedimento della natura somiglia allo sperpero; ma non è lo sperpero di una ricchezza insolente, bensì quello dell'inesperienza; c'è da supporre che essa, se fosse un uomo, non riuscirebbe a liberarsi dal dispetto per se stessa e la sua inettitudine. La natura scaglia il filosofo come un dardo in mezzo agli uomini, non prende la mira, ma spera che il dardo rimarrà infisso da qualche parte. Ma è qui che si sbaglia innumerevoli volte, e se ne indispettisce. Nel campo della cultura procede con la stessa prodigalità che nel piantare e nel seminare. Adempie i suoi scopi in maniera generale e pesante: nel far ciò sacrifica troppe energie. L'artista e, dall'altra parte, i conoscitori e gli amatori della sua arte stanno fra loro nello stesso rapporto di un gigantesco cannone e uno sciame di passerotti. È segno di semplicioneria spostare una grande valanga per spazzar via un po' di neve, ammazzare un uomo per colpire la mosca sul suo naso. L'artista e il filosofo sono prove contro il finalismo della natura nei suoi mezzi, sebbene forniscano la prova più eccellente della saggezza dei suoi scopi. Sempre, essi colpiscono soltanto poche persone, e dovrebbero colpire tutti: e anche questi pochi non vengono colpiti con la forza con cui il filosofo e l'artista lanciano il loro proiettile. È triste dover valutare in modo così diverso l'arte come causa e l'arte come effetto: quanto immensa essa è come causa, quanto paralizzata e fievole, invece, come effetto! L'artista compie la sua

opera secondo la volontà della natura per il bene degli altri uomini, su ciò non vi sono dubbi: tuttavia egli sa che mai qualcuno di questi altri uomini, a sua volta, comprenderà e amerà la sua opera come egli la comprende e la ama. Quel grado superiore ed unico di amore e di comprensione è dunque necessario, secondo quanto la natura ha maldestramente disposto, perché ne sorga un grado inferiore;^[40] il più grande e il più nobile è adoperato come mezzo per la nascita di ciò che è meschino e non nobile. La natura non è una saggia amministratrice, le sue spese sono molto più alte del guadagno che ne ricava; con tutta la sua ricchezza qualche volta finirà per rovinarsi. Avrebbe disposto le cose in modo più ragionevole se la regola della sua amministrazione fosse stata: poche spese e centuplicato ricavo; se per esempio vi fossero soltanto pochi artisti e energie minori, ma in cambio numerose persone che accolgono e sentono l'arte e, per l'appunto queste, di tempra più forte e più vigorosa di quella degli artisti: sicché l'effetto dell'opera d'arte fosse una eco centuplicata rispetto alla causa. O per lo meno ci si dovrebbe aspettare che la causa e l'effetto fossero della stessa grandezza; ma quanto è lontana la natura dal rispondere a questa aspettativa! Spesso sembra quasi che un artista e, ancor più, un filosofo stiano *casualmente* nel loro tempo, come eremiti o viandanti dispersi e rimasti indietro. Si provi dunque a sentire con vera partecipazione quanto grande, in tutta la sua persona e in tutto, è Schopenhauer - e quanto piccolo, assurdo il suo effetto! Niente, per un contemporaneo onesto, può essere umiliante quanto il vedere la posizione casuale che Schopenhauer occupa nella sua epoca e da quali potenze di ogni genere è dipeso, sinora, che il suo effetto fosse così ristretto. Dapprima, e per lungo tempo, gli fu ostile la mancanza di lettori, e questo sia di perenne vergogna per la nostra epoca letteraria; poi, quando vennero i lettori, l'inadeguatezza dei suoi primi pubblici seguaci: e certo ancor più, io credo, l'ottundimento di tutti gli uomini moderni per libri che essi non vogliono più in alcun modo prendere sul serio; un poco alla volta si è aggiunto anche un nuovo pericolo, sorto dai molteplici tentativi di adattare Schopenhauer a questa epoca svigorita e di servirlo come una droga stupefacente ed eccitante, quasi come una specie di pepe metafisico. Certo in questo modo, un poco alla volta, egli è diventato noto e famoso e credo che già oggi vi siano più persone che conoscono il suo nome di quante non conoscano quello di Hegel: e ciò nonostante egli è ancora un eremita, ciò nonostante fino ad oggi il suo effetto non si è fatto sentire! Meno di tutti hanno l'onore di aver impedito ciò gli avversari letterari veri e propri e coloro che gli abbaiano contro; in primo luogo, perché vi sono pochi uomini che reggano a leggerli e, in secondo luogo, perché essi portano immediatamente a Schopenhauer colui che riesce a leggerli. Infatti chi mai si lascerà indurre a non salire su di un bel cavallo da un asinaio, anche se costui vanta il suo asino a spese del cavallo!

Chi ha riconosciuto l'irragionevolezza nella natura di questa epoca,

dovrà riflettere sui mezzi per porvi un qualche rimedio; il suo compito, allora, sarà di far conoscere Schopenhauer agli spiriti liberi e a coloro che soffrono profondamente per il nostro tempo, di raccogliarli e di generare, mediante essi, una corrente con la cui forza sia possibile superare l'inettitudine che la natura abitualmente, e ancora una volta oggi, rivela nell'utilizzare il filosofo. Uomini del genere capiranno che sono gli stessi ostacoli ad impedire l'effetto di una grande filosofia e a ostacolare la generazione di un grande filosofo; perciò possono stabilire come loro fine di preparare la rinascita di Schopenhauer, vale a dire del genio filosofico. Ma ciò che sin dagli inizi si oppose all'effetto e alla propagazione della sua dottrina, e che infine vuol impedire con tutti i mezzi anche una simile rinascita del filosofo, è, per dirla in breve, la deformità della odierna natura umana: perciò tutti coloro che diventano grandi uomini, debbono sciupare energie incredibili per salvarsi, se non altro, da tale deformità. Il mondo, nel quale oggi fanno il loro ingresso, è avviluppato nelle sciocchezze, e queste, certamente, non sono soltanto dogmi religiosi, ma anche concetti scipiti come «progresso», «istruzione generale», «nazionale», «Stato moderno», «Kulturkampf»; anzi si può dire che tutte le parole generali portano in sé una lucidatura artificiosa e innaturale, per cui posteri più illuminati faranno al nostro tempo soprattutto il rimprovero di essere contorto e deforme, per quanto noi meniamo gran rumore sulla nostra «salute». La bellezza dei vasi antichi, dice Schopenhauer, è dovuta al fatto che essi esprimono in un modo così ingenuo ciò che sono destinati a essere e a fare; lo stesso vale per tutti gli altri strumenti degli antichi: si sente che, se la natura avesse prodotto vasi, anfore, lampade, tavoli, sedie, elmi, scudi, corazze, eccetera, essi sarebbero stati così; invece chi oggi guarda a come quasi tutti gesticolano con l'arte, lo Stato, la religione, la cultura - e per buoni motivi non parliamo dei nostri «vasi» - trova gli uomini abbandonati a un certo barbaro arbitrio e eccesso di espressioni e l'ostacolo più grande per il divenire del genio è proprio il fatto che nel suo tempo siano in voga concetti così singolari e bisogni così capricciosi. Questi formano il peso di piombo che, non visto e inspiegabile, lo costringe così frequentemente a distogliere la mano dall'aratro che vuol guidare: in modo tale che persino le sue opere più alte, giacché sono state ottenute con la violenza, debbono portare in sé in una certa misura i segni di questa violenza.

Se adesso cerco di riassumere le condizioni con il cui aiuto, nel migliore dei casi, chi è nato per essere filosofo se non altro non viene schiacciato dalla descritta deformità dell'epoca, devo notare una cosa singolare: sono in parte proprio le condizioni nelle quali, almeno in generale, Schopenhauer stesso crebbe. Certo non mancarono condizioni opposte: così nella madre vanitosa e letterata egli si trovò terribilmente vicina quella deformità dell'epoca. Ma il carattere fiero e di libero repubblicano del padre lo salvò, per così dire, dalla madre e gli dette la prima cosa di cui un filosofo ha bisogno: una virilità inflessibile e rude. Questo padre non era né

un funzionario né uno scienziato; egli viaggiò con il suo ragazzo in molti paesi stranieri: tutte cose che favoriscono colui che non deve imparare a conoscere i libri, bensì gli uomini, e a venerare non un governo, bensì la verità. Fu tempestivamente reso insensibile, o anche troppo sensibile, alle grettezze nazionali; visse in Inghilterra, Francia e Italia, non altrimenti che nel suo paese e nutrì una non piccola simpatia per lo spirito spagnolo. In complesso non riteneva un onore l'essere nato proprio in mezzo ai Tedeschi; non so neppure se avrebbe sentito diversamente nella nuova situazione politica. Dello Stato, come è noto, pensava che suoi unici scopi fossero di fornire la difesa all'esterno, la difesa all'interno e la difesa contro i difensori e che, se gli si volevano attribuire altri scopi oltre quello della difesa, ciò poteva mettere facilmente in pericolo il vero scopo: per questo egli, a orrore di tutti i cosiddetti liberali, lasciò in eredità il suo patrimonio ai discendenti di quei soldati prussiani che nel 1848 erano caduti nella lotta per l'ordine. Probabilmente d'ora in poi sarà sempre più segno di superiorità spirituale l'intendere in maniera semplice lo Stato e i suoi doveri; infatti, colui che ha in corpo il *furor philosophicus* finirà per non avere più tempo per il *furor politicus* e si asterrà saggiamente dal leggere ogni giorno giornali o dal servire un partito: anche se non esiterà un momento a trovarsi al suo posto in un momento di reale necessità per la sua patria. Sono malamente organizzati tutti gli Stati nei quali si debbono occupare di politica altre persone oltre gli uomini politici, e meritano di andare in rovina a causa dei molti politicanti.

Un altro grande vantaggio di Schopenhauer fu che egli non fu educato e destinato a essere fin da principio uno studioso, ma per un certo tempo, anche se di malavoglia, lavorò realmente in un ufficio commerciale, e in ogni caso respirò per tutta la gioventù la libera aria di una grande casa commerciale. Uno studioso non può mai diventare un filosofo; infatti non ci riuscì neppure Kant, che rimase sino alla fine, nonostante l'impeto innato del suo genio, quasi allo stato di una crisalide.^[41] Chi crede che io con queste parole voglia fare torto a Kant, non sa che cosa è un filosofo; non soltanto, cioè, un grande pensatore, ma anche un uomo vero; e quando mai uno scienziato è diventato un uomo vero? Chi lascia che tra sé e le cose si frappongano concetti, opinioni, cose passate, libri, chi dunque, nel senso più largo della parola, è nato per la storia, non vedrà mai le cose per la prima volta e non sarà mai, egli stesso, una tale cosa vista per la prima volta; ma queste qualità fanno certamente parte di un filosofo, perché egli deve trarre da se stesso la maggior parte degli insegnamenti e perché egli serve a se stesso come l'immagine e il compendio di tutto il mondo. Non c'è da meravigliarsi, se chi guarda se stesso, servendosi delle opinioni altrui, non vede altro in se stesso che ... opinioni altrui! E così sono, vivono e vedono gli scienziati. Schopenhauer invece ebbe l'indescrivibile fortuna di vedere da vicino il genio, non soltanto dentro se stesso ma anche fuori di sé, in Goethe: mediante questo duplice

rispecchiamento, fu radicalmente istruito e reso saggio su tutti i fini e le culture degli scienziati. Da questa esperienza seppe come deve essere fatto l'uomo libero e forte, cui anela ogni cultura artistica; poteva egli, dopo questa visione, avere ancora molta voglia di occuparsi della cosiddetta «arte», alla maniera dotta o ipocrita dell'uomo moderno? Aveva persino visto qualche cosa di ancora più sublime: la terribile scena ultramondana del Giudizio, dove tutta la vita, anche la più alta e perfetta, era pesata e trovata troppo leggera: aveva visto il santo come giudice dell'esistenza. Non si può affatto stabilire in qual periodo Schopenhauer abbia contemplato questo quadro della vita, proprio nel modo con cui tentò di riprodurlo in tutti i suoi scritti; si può dimostrare che il giovane, e si potrebbe credere anche il bambino, abbia già avuto questa straordinaria visione. Tutto ciò che più tardi egli assimilò dalla vita e dai libri, da tutti i campi della scienza, fu per lui quasi soltanto colore e mezzo per l'espressione; persino la filosofia di Kant fu da lui messa a frutto soprattutto come uno straordinario strumento retorico, con cui credette di esprimersi ancor più chiaramente su quel quadro: così come, talvolta, per lo stesso scopo si servì della mitologia buddhistica e cristiana. Per lui vi era un solo compito e centomila mezzi per assolverlo: un significato solo e innumerevoli geroglifici per esprimerlo. Fu una delle magnifiche condizioni della sua esistenza il fatto che egli realmente poté vivere per un tale compito, secondo la sua massima *vitam impendere vero*,^[42] e che nessuna delle volgarità proprie della miseria della vita lo abbia oppresso: è noto in quale grandiosa maniera ringraziò di ciò suo padre; mentre in Germania l'uomo teorico attua, per lo più a spese della purezza del suo carattere, la sua destinazione scientifica come uno «straccione pieno di riguardi» alla ricerca di cariche e di onori, cauto e arrendevole, adulatore verso le persone influenti e i superiori. Purtroppo niente ha offeso tanto gli scienziati quanto il fatto che Schopenhauer non somigliasse a loro.

8

Così sono enumerate alcune condizioni sotto le quali nel nostro tempo il genio filosofico, se non altro, può nascere nonostante le nocive influenze contrarie: libera virilità del carattere, precoce conoscenza degli uomini, niente educazione dotta, niente grettezza patriottica, niente necessità di guadagnarsi il pane, niente rapporti con lo Stato, insomma libertà e ancora libertà: lo stesso elemento meraviglioso e pericoloso nel quale i filosofi greci poterono crescere. Chi gli vuol rimproverare, come Niebuhr ha rimproverato a Platone, di essere stato un cattivo cittadino, lo faccia e si limiti ad essere egli stesso un buon cittadino: così avrà ragione lui e anche Platone. Altri interpreterà quella grande libertà come presunzione: anche

costui ha ragione, perché di quella libertà non sa fare niente di buono e, se la desiderasse per sé, sarebbe certamente molto presuntuoso. Quella libertà è realmente una grave colpa; soltanto con grandi azioni può essere espiata. Certo ogni figlio ordinario della terra ha il diritto di guardare con rancore ad un tale prediletto: soltanto lo scampi Iddio dal diventare egli stesso così favorito, vale a dire così terribilmente obbligato. Perirebbe immediatamente di libertà e di solitudine e diventerebbe pazzo, un pazzo maligno, per la noia. Da quanto abbiamo detto, forse, questo o quel padre può imparare qualche cosa e applicarlo in qualche modo all'educazione privata di suo figlio; sebbene, a dire il vero, non ci sia da attendersi che i padri vogliano avere per figli proprio soltanto dei filosofi. In tutti i tempi probabilmente i padri si opporranno soprattutto contro il filosofare dei loro figli, come contro la più grande pazzia; come è noto Socrate cadde vittima dell'ira dei padri per la «seduzione della gioventù» e Platone, per gli stessi motivi, ritenne necessaria l'edificazione di uno Stato assolutamente nuovo, per non far dipendere la nascita del filosofo dall'irragionevolezza dei padri. Ora sembrerebbe quasi che Platone abbia realmente ottenuto qualche cosa. Infatti oggi lo Stato moderno annovera l'incremento della filosofia tra i *suo*i compiti e cerca costantemente di concedere a un certo numero di uomini quella «libertà», nella quale noi scorgiamo la condizione più essenziale per la genesi del filosofo. Ma Platone ha avuto una singolare sfortuna nella storia: non appena sorgeva un organismo che sostanzialmente corrispondeva alle sue proposte, esso, a vederlo più da vicino, era sempre l'odioso figlio di un furfante messo al posto di quello vero: un po' come lo era lo Stato medievale dei preti a paragone del regno, da lui sognato, dei «figli degli dèi». Lo Stato moderno è il più lontano possibile dal voler fare dei filosofi i reggitori - Dio sia lodato! commenterà ogni cristiano -: ma bisognerebbe vedere se anche quell'incremento della filosofia, così come lo Stato lo intende, è inteso in senso *platonico*; voglio dire: così seriamente e sinceramente, come se la sua suprema intenzione fosse quella di generare nuovi Platoni. Abitualmente, il filosofo appare nel suo tempo come qualcosa di casuale; ma forse che lo Stato oggi si pone davvero il compito di trasformare coscientemente questa casualità in necessità e di soccorrere, anche qui, la natura? L'esperienza purtroppo ci informa meglio... o peggio: essa dice che, per quanto riguarda i grandi filosofi per natura, niente si oppone alla loro generazione e riproduzione quanto i cattivi filosofi per grazia dello Stato. Un argomento scabroso, non è vero?... Come è noto, quello stesso sul quale Schopenhauer, per primo, ha attirato l'attenzione nel suo famoso lavoro sulla filosofia delle università. Io ritorno su questo argomento: perché bisogna costringere gli uomini a prenderlo sul serio, vale a dire indurli a una azione, e io ritengo inutilmente scritte tutte le parole dietro le quali non sia un tale invito all'azione; in ogni caso è bene dimostrare che le proposizioni di Schopenhauer, valide per sempre, lo sono ancora una volta

e proprio in rapporto ai nostri più vicini contemporanei, perché un ingenuo potrebbe anche pensare che, dall'epoca delle sue gravi accuse, tutto in Germania si sia messo al meglio. Nemmeno in questo punto, per quanto di minore importanza, la sua opera è stata portata a termine.

Considerata meglio, quella «libertà», di cui lo Stato oggi, come ho detto, fa grazia a qualche persona e in favore della filosofia, non è affatto libertà, bensì un ufficio che nutre il suo uomo. L'incremento della filosofia, quindi, consiste soltanto nel fatto che oggi lo Stato permette, almeno a un certo numero di persone, di *vivere* della loro filosofia; e così esse possono guadagnarsi il pane: mentre gli antichi saggi della Grecia non erano stipendiati, ma al massimo una volta furono onorati, come Zenone, con una corona aurea e un monumento funebre nel Ceramico. Io non so dire, in generale, se si serve la verità indicando la strada per vivere di essa, perché tutto dipende dal tipo e dalla qualità dell'individuo che si mette su questa strada. Potrei benissimo figurarmi un grado di orgoglio e di rispetto per se stessi tale per cui un uomo dica agli altri uomini: abbiate cura voi di me, perché io ho qualcosa di meglio da fare, cioè aver cura di voi. In Platone e in Schopenhauer una tale grandiosità di sentimenti e di espressioni non sorprenderebbe; perciò essi potrebbero essere perfino filosofi di università, come Platone temporaneamente fu filosofo di corte, senza abbassare la dignità della filosofia. Ma già Kant fu, come noi scienziati solitamente siamo, pieno di riguardi, sottomesso e, nei suoi rapporti con lo Stato, senza grandezza: sicché in ogni caso, se la filosofia delle università dovesse essere accusata, egli non potrebbe giustificarla. Se vi sono, però, delle nature che potrebbero giustificarla - appunto come quelle di Schopenhauer e di Platone - temo soltanto una cosa: non ne avranno mai l'occasione, perché mai uno Stato oserebbe favorire tali uomini e metterli in quelle posizioni. Perché dunque? Perché ogni Stato li teme e favorirà soltanto i filosofi dei quali non abbia paura. Accade cioè che lo Stato, in generale, ha paura della filosofia e, se così stanno le cose, cercherà appunto di attrarre a sé il maggior numero possibile di filosofi, che gli diano l'apparenza di avere dalla sua la filosofia; giacché così ha dalla sua uomini che ne portano il nome e tuttavia non sono gran che temibili. Se però dovesse presentarsi un uomo che realmente facesse capire di voler affrontare tutto, anche lo Stato, con il coltello della verità, lo Stato, dato che innanzitutto afferma la propria esistenza, avrebbe ragione di escludere da se stesso un tale uomo e di trattarlo come suo nemico: proprio come esclude e tratta come nemica una religione che si ponga al di sopra dello Stato e voglia esserne il giudice. Se qualcuno, quindi, tollera di essere filosofo per grazia dello Stato, deve anche tollerare di essere considerato come colui che ha rinunciato a inseguire la verità in tutti gli angoli più riposti. Almeno finché è favorito e impiegato, deve riconoscere al di sopra della verità qualche cosa di superiore, lo Stato. E non soltanto lo Stato, ma anche tutto ciò che lo Stato richiede per il suo bene: per esempio una

determinata forma della religione, dell'ordinamento sociale, dell'organizzazione dell'esercito: su tutte queste cose sta scritto *noli me tangere*.^[43] È mai accaduto che un filosofo di università abbia compreso chiaramente tutti i suoi doveri e le sue limitazioni? Non lo so; se qualcuno lo ha fatto e tuttavia rimane funzionario statale, è, in ogni caso, un cattivo amico della verità; se non lo ha mai fatto, anche in questo caso dovrei pensare che non è amico della verità.

Questo è lo scrupolo più generale, ma come tale, certo, esso è per gli uomini, quali oggi sono, il più debole e il più indifferente. Alla maggior parte basterà scuotere le spalle e dire: «Come se mai su questa terra abbia potuto nascere e consolidarsi qualche cosa di grande e di puro, senza fare concessioni alla bassezza umana! Preferireste forse che lo Stato perseguitasse il filosofo, invece di stipendiarlo e di prenderlo al suo servizio?». Senza rispondere fin da ora a quest'ultima domanda, io aggiungo che attualmente le concessioni della filosofia allo Stato sono anche troppo ampie. In primo luogo: lo Stato si sceglie i suoi servitori filosofici, tanti cioè quanti gliene servono per le sue istituzioni; quindi si dà Paria di poter distinguere tra filosofi buoni e cattivi, ancor più, presuppone che ve ne siano sempre abbastanza di *buoni* per occupare tutte le sue cattedre. Non solo così ha l'autorità per quanto riguarda la bontà, ma anche per quanto riguarda il numero necessario di filosofi buoni. In secondo luogo: lo Stato costringe coloro che ha scelto a soggiornare in una determinata località, tra uomini determinati, per una determinata attività; essi debbono istruire ogni rampollo accademico che ne ha voglia e ciò ogni giorno, a ore fisse. Domanda: può davvero un filosofo impegnarsi con buona coscienza ad avere ogni giorno qualche cosa da insegnare? E ad insegnarlo a chiunque voglia ascoltare? Forse che non deve darsi Paria di sapere più di quello che sa? Forse che non deve parlare davanti a un uditorio sconosciuto di cose sulle quali potrebbe parlare senza pericolo soltanto con gli amici più vicini? E in generale: non viene derubato così della sua più splendida libertà — di seguire il suo genio, quando questo chiama e là dove chiama - dato che è obbligato a pensare pubblicamente, a ore determinate, su qualche cosa che è stato fissato in anticipo? E tutto ciò davanti a dei giovani! Un tal modo di pensare non è quasi anticipatamente svirilizzato? E che succederebbe se un bel giorno egli sentisse: oggi non posso pensare niente, non mi viene in mente niente di sensato, e se ciò nonostante dovesse mettersi in mostra e fare come se pensasse?

Ma, si obietterà, egli non deve essere affatto un pensatore, bensì al massimo uno che pensa dopo e su qualche cosa, soprattutto però un dotto conoscitore di tutti i passati pensatori, dei quali potrà sempre raccontare qualcosa che i suoi scolari non sanno. Questa è per l'appunto la terza ed estremamente pericolosa concessione della filosofia allo Stato; quando essa si impegna a presentarsi in primo luogo e principalmente come erudizione. Soprattutto come conoscenza della storia della filosofia: mentre per il

genio, che, simile al poeta, guarda alle cose con purezza e amore e non si immerge mai abbastanza in esse, il frugare in innumerevoli opinioni estranee e assurde è quanto di più ripugnante e fastidioso si possa immaginare. La storia erudita del passato non ha mai riguardato un vero filosofo, né in India, né in Grecia; e un professore di filosofia, se si occupa di un lavoro del genere, si deve contentare che di lui, nel migliore dei casi, si dica: è un valente filologo, antiquario, linguista, storico, ma mai: è un filosofo. Ciò anche nel migliore dei casi, come abbiamo osservato: perché, nella maggior parte dei lavori dotti fatti dai filosofi delle università, il filologo sente che essi sono scritti male, senza rigore scientifico e, per lo più, con una intollerabile prolissità. Chi per esempio libererà la storia della filosofia greca dalle esalazioni soporifere che su di essa hanno diffuso i lavori dotti, ma non troppo scientifici e purtroppo noiosissimi, di Ritter, Brandis e Zeller? Io per lo meno leggo più volentieri Diogene Laerzio che Zeller, perché in quello, se non altro, vive lo spirito dei filosofi antichi, in questo né quello né un altro spirito. E infine, per tutti i diavoli: che cosa importa la storia della filosofia ai nostri giovani? Debbono forse dall'intrico delle opinioni essere dissuasi dall'avere opinioni? Debbono imparare ad unire la loro voce al giubilo per i nostri magnifici progressi? O forse debbono addirittura imparare a odiare o disprezzare la filosofia? Si sarebbe quasi tentati di pensare quest'ultima cosa, quando si sa in che modo gli studenti debbono torturarsi per i loro esami filosofici e per imprimere nel loro povero cervello le idee più folli e sottili dello spirito umano, accanto a quelle più grandi e più difficili da comprendere. L'unica critica di una filosofia che sia possibile e che dimostri qualche cosa, vale a dire il tentare se si possa vivere secondo essa, non è mai stata insegnata nelle università: ma, sempre, la critica delle parole alle parole. E adesso si pensi a una giovane mente, senza molta esperienza della vita, nella quale debbono essere conservati, l'uno accanto all'altro e l'uno confuso con l'altro, cinquanta sistemi di parole e cinquanta critiche dei medesimi: che desolazione, che imbarbarimento, che onta per una educazione alla filosofia! Ammettiamo pure che in realtà non si è educati ad essa bensì a un esame filosofico: il cui risultato solitamente, come è noto, è che l'esaminato - anche troppo esaminato! - confessa a se stesso con sollievo: «grazie a Dio non sono un filosofo, ma un cristiano e un cittadino del mio Stato!».

Ma allora viene da chiedersi: se questo sospiro di sollievo fosse nelle intenzioni dello Stato e l'«educazione alla filosofia» non fosse altro che un distogliere dalla filosofia? In tal caso si dovrebbe temere soltanto che la gioventù finisse una buona volta per scoprire a quale vero scopo si commette questo abuso ai danni della filosofia. Ciò che vi è di più alto, la generazione del genio filosofico, niente altro che un pretesto? Lo scopo, forse, proprio impedire che esso sia generato? Il senso stravolto nel controsenso? Ma allora... guai a tutto il complesso della furberia statale e professorale!

Ma forse qualcosa del genere è già trapelato? Non lo so; in ogni caso la filosofia delle università è caduta nel disprezzo e nel sospetto generale. In parte ciò dipende dal fatto che proprio oggi sulle cattedre domina una generazione imbelli; e Schopenhauer, se dovesse riscrivere oggi il suo trattato sulla filosofia delle università, non avrebbe più bisogno della clava, ma riporterebbe la vittoria con un giunco. Sono gli eredi e i discendenti di quegli pseudopensatori sulle cui teste stravolte egli lasciò andare i suoi colpi: il loro contegno è così puerile e meschino da ricordare il detto indiano: «Gli uomini vengono generati, secondo le loro azioni, idioti, muti, sordi, deformi». Quei padri meritano una tale discendenza, secondo le loro «azioni», come afferma quel detto.^[44] Perciò è fuori di dubbio che i rampolli accademici se la caveranno ben presto senza la filosofia che viene insegnata nelle loro università, e gli uomini non accademici, già oggi, vivono senza di essa. Basta pensare all'epoca dei nostri studi; per me ad esempio i filosofi accademici erano delle persone assolutamente indifferenti e mi sembravano persone che, dai risultati delle altre scienze, rimstavano per sé qualche cosa, nelle ore di ozio leggevano giornali e andavano ai concerti e del resto erano trattati con una disistima cortesemente dissimulata persino dai loro colleghi accademici. Di loro si pensava che sapevano poco e che non erano mai a corto di frasi oscure, per celare la loro mancanza di sapere. Perciò essi amavano soggiornare in quei posti crepuscolari dove un uomo dalla vista penetrante non può reggere a lungo. L'uno obiettava alle scienze naturali: nessuna mi può spiegare pienamente il divenire più semplice, che cosa dunque mi importa di esse? Un altro diceva della storia: «a chi ha delle idee essa non dice niente di nuovo»; insomma trovavano sempre dei motivi per cui sarebbe più filosofico non saper niente che imparare qualche cosa. Ma, se si inducevano a imparare, nel far ciò il loro impulso segreto era di sfuggire alle scienze e di fondare, in una qualunque delle loro lacune o dei loro campi rimasti non illuminati, un regno oscuro. In tal modo essi hanno preceduto le scienze soltanto *nel* senso in cui la selvaggina precede i cacciatori che le corrono dietro. Recentemente si sono compiaciuti di affermare che loro, a dire il vero, non sarebbero altro che le guardie di confine e i controllori delle scienze; a questo scopo si servono specialmente della dottrina di Kant, che si industriano a trasformare in uno scetticismo ozioso, del quale ben presto nessuno più si curerà. Soltanto qualche volta qualcuno di loro si lancia in una piccola metafisica con le conseguenze abituali, cioè vertigini, mal di testa e sangue dal naso. Ogni volta che non riescono in questo viaggio nella nebbia e nelle nuvole, ogni volta che qualche ruvido e testardo seguace delle vere scienze non si stanca di coglierli con le mani nel sacco e di smascherarli, il loro volto assume l'espressione abituale della compunzione e di chi è stato sbugiardato. Essi hanno perso completamente la fiducia gioiosa, sicché nessuno vive, neppure per poco, per amore della propria filosofia. Una volta alcuni di

loro credevano di poter inventare nuove religioni o di sostituire le vecchie con i loro sistemi; adesso una tale presunzione li ha abbandonati, per la maggior parte sono gente pia, timida e oscura, mai coraggiosi come Lucrezio e divorati dalla rabbia per l'oppressione che si è posata sull'uomo. Da loro non si può più imparare neppure a pensare logicamente e le esercitazioni dialettiche, un tempo usuali, sono cessate, perché essi danno per scontate le loro forze. Senza dubbio oggi nelle singole scienze si è più logici, cauti, modesti, geniali, insomma si è molto più filosofici dei cosiddetti filosofi: sicché tutti saranno d'accordo con un inglese spregiudicato, Bagehot, il quale degli attuali costruttori di sistemi dice: «Chi non è convinto, quasi anticipatamente, che le loro premesse contengono uno strano miscuglio di verità e di errore e che perciò non vale la pena di stare a pensare sulle conseguenze? La struttura conclusa di questi sistemi attira forse i giovani e fa impressione agli inesperti, ma uomini maturi non se ne lasciano abbacinare. Essi sono sempre pronti ad accogliere favorevolmente allusioni e supposizioni e per loro è benvenuta anche la più piccola verità; ma un grosso libro, zeppo di filosofia deduttiva, provoca diffidenza. Innumerevoli principi astratti, non dimostrati, sono accumulati affrettatamente da questa gente sanguigna e tirati in lungo con tutte le cure in libri e in teorie, per spiegare con esse il mondo intero. Ma il mondo non si cura di queste astrazioni e non vi è da meravigliarsene, giacché esse si contraddicono l'una con l'altra». Se un tempo il filosofo, specialmente in Germania, era immerso in riflessioni così profonde, che correva continuamente pericolo di sbattere con la testa in ogni trave, oggi, come Swift racconta dei Lapuziani, egli è accompagnato da una intera schiera di battitori, che al momento buono lo percuotono soavemente sugli occhi, o da qualche altra parte. Talvolta le percosse sono un po' troppo forti, e allora questi sognatori si dimenticano di se stessi e picchiano a loro volta: una cosa però che va sempre a finire con loro disdoro. «Ma non vedi la trave, balordo!» dice allora il battitore; ed effettivamente abbastanza spesso il filosofo vede la trave e si rabbonisce. Questi battitori sono le scienze naturali e la storia, un poco alla volta esse hanno così intimidito quella specie di pasticcio tedesco, tra il sogno e il pensiero, che per lungo tempo è stato scambiato con la filosofia, che quei pensatori da strapazzo rinuncerebbero anche troppo volentieri al tentativo di camminare da sé; ma se, senza volere, cadono nelle mani di quei battitori, oppure vogliono legarli con una piccola danda per essere guidati essi stessi, allora quelli battono immediatamente con il più grande fracasso, quasi volessero dire: «Ci mancava solo che un pensatore da strapazzo[45] ci insudiciasse le scienze naturali[46] o la storia! Cacciatelo via!». Così essi tornano indietro, barcollanti, alla loro incertezza e perplessità: vorrebbero a ogni costo aver fra le mani un po' di scienze naturali, per esempio la psicologia empirica, come gli herbartiani, e a tutti i costi anche un po' di storia: perché così potrebbero darsi le arie di avere una occupazione scientifica, sebbene in

segreto mandino al diavolo tutta la filosofia e tutta la scienza.

Ma ammesso che questa schiera di cattivi filosofi è ridicola - e chi non lo ammetterà? — come tali sono essi anche *nocivi*? Per dirla in breve: sì, *in quanto fanno della filosofia una cosa ridicola*. Finché esisteranno pseudopensatori riconosciuti dallo Stato, sarà impedito, o per lo meno ostacolato, ogni grande effetto di una vera filosofia, e ciò sarà dovuto soltanto alla maledizione del ridicolo che i rappresentanti di quella grande cosa hanno attirato su di sé, ma che colpisce la cosa stessa. Perciò io dico che è una esigenza della cultura il sottrarre alla filosofia ogni riconoscimento statale e accademico e l'esonerare in generale lo Stato e l'accademia dal compito, per essi insolubile, di distinguere fra filosofia vera e apparente. Lasciate pure crescere i filosofi allo stato selvaggio, negate loro ogni prospettiva di impiego e di inserimento nelle professioni borghesi, non li solleticate più con stipendi, anzi di più: perseguitateli, considerateli con sfavore; vi troverete a dei miracoli! Allora si sparpaglieranno e cercheranno qua e là un tetto, quei poveri filosofi apparenti; qui si apre una parrocchia, là una scuola elementare, l'uno si rifugia nella redazione di un giornale, l'altro scrive manuali per scuole femminili superiori, il più ragionevole di loro dà mano all'aratro, e il più vanitoso va a corte. Improvvisamente tutto è vuoto, il nido è rimasto senza uccelli: giacché è facile liberarsi dai cattivi filosofi, basta smettere di favorirli. E ciò è in ogni caso più consigliabile che proteggere una filosofia, *quale che essa sia*, pubblicamente, per mezzo dello Stato.^[47]

Allo Stato non interessa mai la verità, bensì sempre e soltanto, la verità che gli è utile, o, per meglio dire, tutto ciò che gli è utile, sia verità, mezza verità o errore. Una alleanza tra lo Stato e la filosofia ha dunque senso, soltanto se la filosofia è in grado di promettere di essere incondizionatamente utile allo Stato, vale a dire di fare più conto del vantaggio dello Stato che della verità. E certo per lo Stato sarebbe magnifico avere al suo servizio e al suo stipendio anche la verità; soltanto esso sa molto bene che la verità, per la sua *essenza*, non renderà mai servigi, né accetterà mai stipendi. Così, in ciò che ha, lo Stato si trova ad avere soltanto la falsa «verità», una persona con una maschera; e questa purtroppo non gli può fornire ciò che tanto brama dalla verità autentica: la sua legittimazione e santificazione. Quando un sovrano medievale voleva essere incoronato dal papa, ma non ci riusciva, nominava un antipapa, che gli rendeva questo servizio. Fino a un certo punto ciò poteva essere naturale; ma non è naturale che lo Stato moderno nomini una antifilosofia da cui vuole essere legittimato: infatti, come sempre, esso ha la filosofia contro di sé, e oggi ancor più che in passato. Io credo seriamente che gli converrebbe di più non occuparsene affatto, non pretendere niente da essa e, finché è possibile, lasciarla andare come qualche cosa di indifferente. Se questa indifferenza non può durare, se la filosofia diventa pericolosa e aggressiva per lo Stato, allora la perseguiti. Poiché lo Stato non ha per

l'università altro interesse che educare mediante essa cittadini fedeli e utili, dovrebbe preoccuparsi di non mettere in pericolo questa fedeltà, questa utilità, pretendendo dai giovani un esame di filosofia: certo, se si pensa alle teste pigre e incapaci, il mezzo adatto per distogliere completamente dallo studio della filosofia può essere il farne un fantasma di esame; ma il profitto non è tale da compensare il danno che questa stessa occupazione, imposta, provoca in giovani temerari e inquieti; essi vengono a conoscere libri proibiti, cominciano a criticare i loro maestri e infine notano lo scopo della filosofia di università e di quegli esami, per non parlare degli scrupoli nei quali giovani teologi potrebbero cadere per questo motivo e conseguentemente estinguersi in Germania, come gli stambecchi nel Tirolo. Conosco bene l'obiezione che lo Stato poteva fare contro tutta questa considerazione, finché in tutti i prati prosperava la bella e verde hegelianeria: ma ora che questa messe è stata distrutta dalla grandine e che niente, di tutto ciò che da essa ci si riprometteva, si è avverato e tutti i granai sono rimasti vuoti: è meglio che non si obietti niente e che piuttosto lo Stato si allontani dalla filosofia. Oggi si ha il potere: allora, all'epoca di Hegel, lo si voleva avere, e questa è una grande differenza. Lo Stato non ha più bisogno di essere sanzionato dalla filosofia; essa perciò gli è diventata superflua. Se lo Stato non mantiene più le sue cattedre, o, come presumo per un prossimo futuro, le manterrà soltanto in modo apparente, e con trascuratezza, ne trarrà vantaggio: e ancor più importante mi sembra che anche l'università vi veda un proprio vantaggio. Io, per lo meno, penserei che un luogo di vere scienze dovrebbe sentirsi favorito, se fosse liberato dalla convivenza con una mezza scienza o un quarto di scienza. Oltre a ciò, il rispetto per le università è diventato qualche cosa di troppo discutibile, perché non si debba desiderare, in linea di principio, l'abolizione di discipline che sono tenute in poco conto dagli stessi accademici. Giacché i non accademici hanno buoni motivi per nutrire una certa disistima verso le università; rimproverano ad esse di essere vili; che i piccoli hanno paura dei grandi e i grandi dell'opinione pubblica; che in tutte le questioni di cultura superiore esse non sono all'avanguardia, ma zoppicano lentamente e con ritardo alla retroguardia; che ormai non ci si attiene più alla vera tendenza fondamentale di scienze che siano rispettabili.^[48] Non ci si è mai occupati ad esempio così alacremente come oggi di studi linguistici, senza ritenere necessaria per se stessi una rigorosa educazione allo scrivere e al parlare. L'antichità indiana apre le sue porte, e i suoi conoscitori stanno alle opere imperiture degli Indiani, alle loro filosofie, più o meno come un animale alla lira: sebbene Schopenhauer reputasse la conoscenza della filosofia indiana come uno dei più grandi vantaggi del nostro secolo rispetto agli altri. L'antichità classica è diventata un'antichità qualsiasi e non agisce più come classica e come un modello; come provano i suoi seguaci che non sono davvero uomini modello. Dove è volato lo spirito di Friedrich August Wolf, del quale Franz Passow poteva dire che si

manifestava come uno spirito autenticamente patriottico e umano, che avrebbe avuto la forza di mettere in fermento e infiammare un continente - dove è mai questo spirito? Nell'università invece penetra sempre più lo spirito dei giornalisti e, non di rado, sotto il nome di filosofia; una esposizione levigata e lisciata, Faust e Nathan il saggio sempre sulla bocca, il linguaggio e le opinioni dei nostri nauseanti giornali letterari, da qualche tempo anche chiacchiere sulla nostra sacra musica tedesca e perfino la richiesta di cattedre su Schiller e Goethe: tutti questi segni dicono che lo spirito delle università comincia a scambiarsi con lo spirito del tempo. Perciò mi sembra molto importante che, al di fuori delle università, sorga un tribunale superiore, che sorvegli e giudichi anche questi istituti per quanto riguarda l'istruzione che essi promuovono; e non appena la filosofia esca dalle università e si purifichi così da tutte le indegne cautele e mascherature, essa non potrà essere niente altro che un tale tribunale: senza potere statale, senza stipendio e senza onori, saprà rendere i suoi servizi, libera dallo spirito del tempo quanto dalla paura di questo spirito: per dirla in breve vivendo come Schopenhauer, quale giudice della cosiddetta cultura che lo circondava. In questo modo il filosofo può anche giovare all'università, se non si mescola ad essa, bensì la guarda da una certa dignitosa lontananza.

Ma, alla fine, che cosa vuol dire per noi l'esistenza di uno Stato, l'incremento delle università, se innanzitutto è in giuoco l'esistenza della filosofia sulla terra? Oppure - per non lasciare nessun dubbio su quel che io penso — se importa indicibilmente di più che sulla terra nasca un filosofo, piuttosto che uno Stato o una università continuino ad esistere? Nella misura in cui l'asservimento alle opinioni pubbliche e il pericolo della libertà aumenta, può elevarsi la dignità della filosofia; essa giunse al suo punto più alto con il terremoto della repubblica romana morente e nell'epoca imperiale, quando il suo nome e quello della storia diventarono *ingrata principibus nomina*. Bruto testimonia più di Platone la sua dignità; sono tempi, quelli, nei quali l'etica cessò di contenere luoghi comuni. Se oggi la filosofia non è molto considerata, ci si chieda soltanto perché nessun grande condottiero e statista si dice suo seguace: soltanto perché, nell'epoca in cui egli la cercò, gli si fece incontro sotto il nome di filosofia un fantasma pieno di acciacchi, quella erudita saggezza e circospezione della cattedra, insomma, perché ben presto la filosofia diventò per lui una cosa ridicola. Essa però avrebbe dovuto essere una cosa temibile; e gli uomini che sono chiamati a cercare il potere dovrebbero conoscere la fonte di eroismo che in essa scorre. Un americano può dire loro che cosa significa un grande pensatore che venga su questa terra come nuovo centro di forze immense. «State attenti» dice Emerson «quando il gran Dio fa venire sul nostro pianeta un pensatore. Allora tutto è in pericolo. È come se in una grande città sia scoppiato un incendio, e nessuno sa sicuramente che cosa sia e come andrà a finire. Allora niente vi è nella scienza che

domani non possa essere capovolto, allora non giova più nessuna reputazione letteraria e neppure giovano le cosiddette celebrità eterne; tutte le cose che in quel momento sono care e preziose per l'uomo, lo sono soltanto in base alle idee che sono salite sul loro orizzonte spirituale e che sono la causa dell'attuale ordinamento delle cose, allo stesso modo che un albero porta i suoi frutti. *Un nuovo grado di cultura sottoporrebbe istantaneamente a un rovesciamento l'intero sistema delle aspirazioni umane*».[49] Ma, allora, se pensatori del genere sono pericolosi è ben chiaro il motivo per cui i nostri pensatori accademici sono innocui; perché i loro pensieri crescono così pacificamente nella tradizione, proprio soltanto come un albero ha portato i suoi frutti; essi non incutono terrore, essi non scardinano e di tutto il loro affacciarsi si potrebbe dire ciò che Diogene, dal canto suo, obiettò una volta che gli si facevano le lodi di un filosofo: «Che cosa mai ha da mostrare di grande, se da tanto tempo pratica la filosofia e non ha ancora *turbato* nessuno?». Proprio così bisognerebbe scrivere sulla tomba della filosofia delle università: «Non ha mai turbato nessuno». Ma questo è certo più l'elogio di una vecchia comare che di una dea della verità, e non c'è da meravigliarsi, se coloro che conoscono quella dea soltanto come una vecchia comare sono essi stessi poco uomini e perciò meritatamente non vengono più tenuti in alcun conto dagli uomini del potere.

Ma se le cose nel nostro tempo stanno così, la dignità della filosofia è calpestata; sembra che essa sia diventata qualche cosa di ridicolo o di indifferente: sicché a tutti i suoi veri amici incombe il dovere di rendere testimonianza contro questo equivoco o, per lo meno, di dimostrare che soltanto quei falsi servitori e quegli indegni rappresentanti della filosofia sono ridicoli o indifferenti. Ancor più: con l'azione essi dimostrano che l'amore per la verità è qualcosa di terribile e di violento.

Questo e quello dimostrò Schopenhauer: e lo dimostrerà ogni giorno di più.

NOTIZIE E NOTE

DI GIORGIO COLLI E MAZZINO MONTINARI

«LA NASCITA DELLA TRAGEDIA» E
LE «CONSIDERAZIONI INATTUALI, I-III»
NELL'OPERA DI NIETZSCHE

Sono passati cento anni dalla pubblicazione della *Nascita della tragedia*, eppure questo oggetto di ricerca, sotto il profilo storico-critico, rimane sempre oltremodo misterioso. Gli studiosi della Grecia arcaica hanno passato sotto silenzio, come non scientifica, la concezione di Nietzsche; ma che cosa hanno fatto di più essi stessi, per stabilire una verità storica? I dati della tradizione sono sempre quelli, scarsi e ambigui. Anzitutto le notizie della *Poetica* aristotelica sulla derivazione della tragedia dai corifei del ditirambo e dall'elemento satiresco. Certa è soltanto la connessione sia dell'origine del ditirambo sia della figura del satiro con il culto di Dioniso. Il resto è controverso o non illuminante, a cominciare dalla significazione di «tragedia» in quanto «canto dei capri», sino alle notizie sull'introduzione del ditirambo a Corinto per opera di Arione, sotto il tiranno Periandro, sul trasferimento al culto di Dioniso dei cori tragici che commemoravano le sofferenze dell'eroe Adrasto, per opera del tiranno distene all'inizio del sesto secolo. Ma l'elemento di massima incertezza riguardo all'origine della tragedia consiste nel contrasto fra l'indiscutibile connessione con il culto di Dioniso e il contenuto delle tragedie a noi pervenute, che solo occasionalmente ha un riferimento con Dioniso e il suo culto, e che nella sostanza è tratto dai miti sugli eroi e gli dèi greci, cioè dalla stessa sfera dell'epica. Su questo punto già gli antichi erano perplessi. A spiegare tale polarità Nietzsche suggerisce di considerare il mito come un sogno apollineo del coro, che si sottrae così alla sua passione dionisiaca. È vero che in questo modo i dati della tradizione vengono integrati attraverso un'intuizione estetico-psicologica, ma si può dire che le altre interpretazioni di quest'ultimo secolo si siano comportate più «scientificamente»? O si sono accentuati certi elementi della tradizione, lasciandone cadere altri, oppure si sono interpolate ulteriori prospettive, soprattutto quelle etnologiche, nella ricerca di una spiegazione unitaria. Così si è posto in evidenza l'aspetto rituale, e si è stabilito un parallelo con i «dromena» dei misteri eleusini, magari in una direzione giusta, ma con il torto di voler spiegare qualcosa di ignoto mediante qualcosa che è ancora più ignoto. O più superficialmente si è parlato di riti celebrati sulle tombe degli eroi, di rituali drammatici intesi magicamente ad assicurare il rigenerarsi primaverile della vegetazione e la fecondità animale, o ancora di uno stretto rapporto tra il culto di Dioniso e quello di Osiride, insistendo sulla presenza nella tragedia di una morte rituale.

Ma *La nascita della tragedia* non è un'interpretazione storica. Proprio mentre sembra svilupparsi come tale, si trasforma in un'interpretazione di tutta la grecità, e quasi non le bastasse neppure questa prospettiva ondeggiante, addirittura in una visione filosofica totale. Perché allora

quella maschera falsamente modesta? In un senso tecnico, *La nascita della tragedia* è l'opera più «mistica» di Nietzsche, nel senso cioè che richiede un'iniziazione. Vi sono dei gradi che bisogna raggiungere e oltrepassare, per poter entrare nel mondo visionario della *Nascita della tragedia*. Iniziazione letteraria, beninteso, dove il rituale misterico è sostituito dalla parola stampata. Così *La nascita detta tragedia* è anche l'opera più difficile di Nietzsche, perché altrove il mistagogo assume il linguaggio della ragione, e con questo introduce ogni volta in un mondo che si accinge a spiegare compiutamente e per disteso. Anche lo stile denuncia tale divergenza: nella *Nascita della tragedia* Nietzsche parla la lingua dei «classici» tedeschi, non ha ancora raggiunto una sua espressione nuova, unica, il che si addice a un contesto mistico: l'autonomia, la perfezione di una forma stilistica non aiuta a manifestare l'inesprimibile. Più tardi Nietzsche, distanziandosi dai contenuti, si scoprirà come razionale e conquisterà un «suo» stile.

C'è di più: i gradi misterici che precedono *La nascita della tragedia* e ne condizionano la comprensione non stanno su una linea continua e ascendente, ma vengono attinti per così dire da sfere antitetiche, confluendo poi ed esaltandosi in una nuova visione, nell'*epopteia* che qui viene comunicata. Da un lato c'è il mondo della Grecia arcaica, scandagliato e percorso con l'erudizione, ma ancor più sognato, integrato dalla fantasia, ricostruito come una vita senza volto, sulla base delle parole folli, dello sconnesso balbettare di Pindaro e dei cori tragici. È un'esperienza estatica, dove l'approccio dell'iniziato si realizza attraverso la lettura degli autori antichi. Analogo condizionamento ha d'altro lato l'esperienza parallela e complementare che sta alle radici della *Nascita della tragedia*: la parola scritta è in questo caso moderna, è quella di Arthur Schopenhauer, ma la suggestione sullo sfondo viene dall'oriente indiano. Difatti non è stata la costruzione razionale del filosofo tedesco ad agire in modo decisivo su Nietzsche: Schopenhauer è il tramite di un'altra esperienza, è il portatore della visione del mondo di un'intera civiltà.

Se è vero che *La nascita della tragedia* presuppone tutto questo, sarà vano assumerne e valutarne le affermazioni in senso letterale, immediato. Si è detto peraltro che questo misticismo era condizionato letterariamente: il suo rituale è la lettura, e la comunicazione della nuova visione contemplata si realizza attraverso la scrittura. Questo è un pesante limite di Nietzsche, cogliere un'estasi che sembra sorgere e consumarsi tutta nei segni tipografici. È anche naturale che il linguaggio misterico di Nietzsche, suscitato a questo modo, si veli simbolicamente dietro un'interpretazione del passato, di un passato lontano: il discorso storico è quasi imposto dal meccanismo di tale esperienza esoterica, di tale visione interiore che fa rivivere miracolosamente e simultaneamente due mondi remotissimi della tradizione scritta. E in questo discorso storico il principio antitetico alla visione stessa, ciò che ne misura l'instabilità e l'eccezionalità, non a caso

prende il nome di Socrate, che Nietzsche designa come «lo specifico non-mistico». Ma l'intensità dell'esperienza che sta alla base della *Nascita della tragedia* non può essere spiegata solo da un condizionamento letterario: un misticismo autentico, vissuto, interviene in questo contesto, e spezza la costrizione del discorso storico. Il rituale di questa esperienza diretta, non mediata, è la musica, ed è questo carattere che dà al contenuto della *Nascita della tragedia* - la quale diventa il racconto dell'epifania di un dio, di Dioniso - il valore di una visione primordiale, staccata dalle sue condizioni letterarie, quasi in antitesi a queste. Le pagine sul terzo atto del *Tristano e Isotta*, sulla dissonanza musicale sono rivelatrici di questa immediatezza. La dissonanza nel cuore del mondo, vissuta, ascoltata come uno scotimento, un brivido radicale, un'ebbrezza esaltante: questa è l'esperienza «sua». Mentre Schopenhauer e l'intuizione del *pathos* che sta alla base della tragedia, come dolore primordiale, come *Urschmerz* da cui i cori dionisiaci anelano di liberarsi nell'illusione del sogno drammatico, allontanano dalla vita, il *pathos* musicale di Nietzsche, non letterario, gli testimonia un «altro» fondo della vita, il «vero» Dioniso, il dio affermativo, che è una *Urlust*, una gioia primordiale. La confluenza di un misticismo letterario con uno soltanto vissuto, come se fossero omogenei, fa intervenire d'altro canto una disarmonia nella struttura della *Nascita della tragedia*: l'introduzione di Wagner in posizione preminente, di alcune tesi care a Wagner e di certi altri elementi contingenti della realtà tedesca di allora ne è la conseguenza più urtante. Qui, come più tardi in altre forme, Nietzsche ha creduto di poter congiungere vita e scrittura, ma in questo legame troppo stretto pecca di ingenuità.

La folle vita interiore di Nietzsche in questi anni, la cui ripercussione letteraria è la *Nascita della tragedia*, viene compressa dolorosamente dalla realtà del tempo. Il nostro autore si sente un esiliato, e chiama tale sentimento «inattualità». Ma il mistico crede di essere, e vuol essere altresì un uomo di azione. Chi ha attinto la sua ricchezza in regioni così remote, diventa una forza dirompente per il presente: «questo devo potermelo concedere già per professione, come filologo classico: non saprei infatti che senso avrebbe mai la filologia classica nel nostro tempo, se non quello di agire in esso in modo inattuale - ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo». Nascono così le «Considerazioni inattuali», come opere di transizione e di formazione. Qui infatti la mancanza di uno stile autonomo, inconfondibile, si fa sentire più duramente. Nella direzione polemica, in una prospettiva di lotta, lo stile è quasi tutto. E Nietzsche, con spietata severità verso se stesso, lo sa e cerca in questi anni di conquistarsi uno stile, ma non lo possiede ancora. Non sono anni felici per lui, e occasionalmente egli confessa di essere ancora lontano dalla meta, sente l'inadeguatezza del suo agire, per esempio alla fine dell'«Inattuale» sulla storia: «questa trattazione mostra, non voglio

nascondere, nella smoderatezza della sua critica, nell'immaturità della sua umanità, nel frequente passaggio dall'ironia al cinismo, dall'orgoglio alla sepsi, il suo carattere moderno, il carattere della personalità debole».

Dunque la sua «inattualità» è da lui stesso sentita come ancora troppo attuale. A un'analoga conclusione si giunge, quando anziché la forma si considerino certi contenuti, in particolare i bersagli polemici scelti. Tipica è la prima considerazione inattuale, il *David Strauss*, che è la più debole fra tutte le opere pubblicate da Nietzsche, proprio per la sua «attualità». Che importa a noi oggi, dopo un secolo, di questo smorto filisteo? Come possiamo prendere sul serio la sua «nuova fede», contro cui Nietzsche scaglia i suoi superflui fulmini? Non mancano i bagliori annunzianti il futuro polemista eccelso, ma in complesso anche Nietzsche è pesante qui, non soltanto per l'inconsistenza del suo bersaglio, ma per la sua propria pedanteria professorale, come nella stucchevole lista finale degli errori stilistici di Strauss. Nietzsche non ha avuto fortuna, non ha allora saputo scegliersi degli avversari che avessero dinanzi a sé una vita avvenire. Analogo è il caso del filosofo Eduard von Hartmann, attaccato con astio e prolissità nella seconda «Inattuale».

Quest'ultima, dal titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, sale tuttavia a un grande livello speculativo, e la prospettiva non è più mistica, bensì razionale. L'ispiratore nascosto è ancora Schopenhauer, ma il discepolo qui vede più acutamente del maestro. È chiaro dove Nietzsche pone l'accento: il «danno» della storia è di gran lunga più decisivo, più essenziale della sua «utilità». E la giustificazione teorica sta nel fatto che la vita si oppone intimamente al sapere storico: la prima fiorisce nell'oblio, in una immersione totale nel presente, mentre il secondo si fonda sulla memoria, sulla persistenza del ricordo. La vita storicizzata languisce, decade, s'impoverisce, soffre, si spegne: «è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo non storico». Questa fondamentale prospettiva teoretica appartiene in modo originale a Nietzsche, e la sua portata si estende assai al di là della tematica della seconda «Inattuale». Non è infatti soltanto il sapere storico a essere coinvolto da questa condanna: tutta la scienza, la filosofia, forse anche l'arte, se si può dire che l'arte sia conoscenza, si fondano sulla memoria del passato, si differenziano dall'immediatezza della vita. Il livello speculativo di questa «Inattuale» è d'altra parte adeguato al suo bersaglio polemico, che questa volta non è un filisteo colto, ma l'intera, immane tendenza del mondo moderno al sapere storico. Qui l'eccellenza del polemista può dispiegarsi, l'«inattuale» ha buon giuoco nel contrapporre i suoi mondi remoti, sognati misticamente. «Quasi che il compito di ogni epoca fosse anche di dover essere giusta verso tutto ciò che una volta fu . . . Come giudici dovrete stare più in alto del giudicando; mentre siete solo venuti più tardi. Gli ospiti che vengono a tavola per ultimi devono avere gli ultimi

posti: e voi volete avere i primi?».

Schopenhauer come educatore sviluppa la lotta di questo periodo secondo un'altra prospettiva: mediante la venerazione. Il piano elevato della trattazione è così posto sin dal principio, e del resto Nietzsche considerò anche in seguito con benevolenza, quasi con predilezione, questa sua opera. Schopenhauer è assunto come il modello della vera cultura contro quella falsa, non solo dei dotti e dei filistei colti, ma qui estensivamente della scienza in generale. Speculativamente il tono è più dimesso che nell'«Inattuale» precedente, poiché di Schopenhauer non si discutono i temi teoretici, ma si presenta l'integrità della persona, la natura propriamente inattuale - in lotta contro il suo tempo - di semplicità e schiettezza, di veridicità. Anche il distacco di Schopenhauer dalla politica è additato come atteggiamento esemplare: Nietzsche sviluppa una contrapposizione fra Stato e cultura, in cui si avverte un'eco burckhardiana. Lo Stato è per sua natura antitetico alla filosofia, e la filosofia dal canto suo è antitetica allo Stato. Per quest'ultimo il filosofo vero è un pericolo mortale: «l'amore della verità è qualcosa di terribile e violento». Così la sfida di Nietzsche contro il suo presente è completa: lo Stato vuol soggiogare la cultura, abbassarla a suo strumento, farsi esaltare e glorificare da essa come supremo valore. «Chi pensa... che un'innovazione politica basti a rendere gli uomini una volta per sempre soddisfatti abitanti della terra, merita davvero di essere professore di filosofia in un'università tedesca».

CRONOLOGIA
LA VITA DI NIETZSCHE DALLA PRIMAVERA DEL 1869
ALLA FINE DEL 1874

1869, aprile - metà luglio, Basilea

Il 19 aprile 1869 Nietzsche giunge a Basilea; abita in Spalenthorweg. Primi rapporti con l'economista Gustav Friedrich Schönberg e il giurista Gustav Hartmann, ambedue professori all'università di Basilea.

Da Lipsia il 14 maggio H. Romundt segnala a Nietzsche per la prima volta un saggio di Eduard von Hartmann sulla filosofia di Schopenhauer. Egli ricorda anche l'inverno 1868-1869 trascorso con Nietzsche a Lipsia e le discussioni sulla tragedia greca, la filosofia di Schopenhauer, il dramma di Wagner.

A Ritschl: «Tutte le mattine tengo alle 7 la mia lezione, i primi tre giorni della settimana sulla storia della lirica greca, gli altri tre sulle *Coefore* di Eschilo... il lunedì ho il seminario... martedì e venerdì insegno due volte al ginnasio, il mercoledì e il giovedì una volta: fino a questo momento lo faccio con piacere. Con la lettura del *Fedone* ho l'occasione di infettare di filosofia i miei scolari; con le traduzioni improvvise, che qui sono un esercizio inaudito, li risveglio molto bruscamente dal loro sonno grammaticale... Dei Basileesi e del loro filisteismo aristocratico ci sarebbe molto da scrivere e ancor più da parlare. - Qui si può guarire dal repubblicanesimo» (10 maggio).

Il 17 maggio prima visita a Richard Wagner e Cosima von Bülow a Tribschen, presso Lucerna. Nietzsche stesso (probabilmente nel settembre 1879) stesero un riassunto delle sue prime visite a Tribschen che si trova nel quaderno P II 9b, pp. 184-185:

Richard Wagner. 1869.

Il sabato prima di Pentecoste [15 maggio] partii per Lucerna e, siccome avevo tempo fino all'ora del vaporetto, andai un po' indeciso a Tribschen. Rimasi a lungo in silenzio davanti alla casa e udii un accordo doloroso, ripetuto continuamente. Invito a pranzo, rimandato a lunedì [17 maggio] a causa della progettata gita sulla Teilsplatte. Nel frattempo allegre giornate con Osenbrüggen, Loretius, Exner e la sorella di costui, nella pensione Imhof.

Lunedì [17 maggio] con il vapore del mattino a Tribschen. (Dal «Rössli» con la carrozza). Baronessa von Bülow. Fotografia. Di ritorno con Wagner al Rössli, invito molto cordiale.

Venerdì [21 maggio], prima del suo compleanno [22 maggio sabato]

invito della signora von Bülow. Telegramma. Lettera per il compleanno. Risposta e invito per la prossima settimana: ci vado sabato [4 giugno] alle 4, del pomeriggio. In giardino, solitudine, [-] la sera letto «il signor Devrient e il suo stile». Domenica mattina [5 maggio] la signora von Bülow malata. Io in giardino. A mezzogiorno i bambini a tavola [questo è stato il 4 o l'8 giugno?]. In seguito vengo a sapere che quella notte era nato Siegfried. Per un pezzo non vado: ferie. Tornato da Interlaken trovo una lettera di Wagner con invito. Sabato e domenica pomeriggio [31 luglio], poi sul Pilatus. Il terzo atto del Sigfrido finito. Sabato il signor Serow, consigliere di Stato russo, con signora; articoli su Berlioz nel Journal de Petersbourg.

Su mia preghiera Wagner suona la scena di Fafner. La mattina della domenica mi viene a trovare e mi dà dei manoscritti: le novelle parigine, poi sullo Stato e la religione, programma, ecc. In seguito io mando alla signora von Bülow l'articolo di Lübke sui Maestri Cantori e Dühring: lettera e invito. Qui viene la gita sul Pilatus. Poi mando Semper sugli stili architettonici. Invio del terzo atto del Sigfrido al re, un secondo esemplare a Richter. Suonato molto. Lettera col mio saggio sulla personalità di Omero. Telegramma [27 agosto] e lettera [26 agosto] della signora von Bülow: arrivo della famiglia Brockhaus. Telegramma sull'Oro del Reno.

Nietzsche riceve l'invito a trascorrere il compleanno di Wagner a Tribschen; ma è costretto a rifiutarlo per gli obblighi accademici: «A lei e a Schopenhauer io debbo, se fino ad oggi sono rimasto fedele alla serietà germanica della vita, ad una considerazione approfondita di questa esistenza così enigmatica e problematica» (lettera a Wagner per il suo compleanno, 22 maggio).

Nietzsche tiene la sua prolusione «sulla personalità di Omero» (pubblicata in seguito in forma privata sotto il titolo «Omero e la filosofia classica»). Inviti nella società di Basilea. «Fin dagli inizi sono entrato in rapporti più stretti con Jacob Burckhardt; cosa di cui mi rallegro sinceramente giacché scopriamo una mirabile congruenza dei nostri paradossi estetici» (a Rohde, 29 maggio).

Nietzsche a Tribschen dal 5 al 7 giugno: il 6 giugno nascita di Siegfried Wagner, figlio di Richard Wagner e Cosima von Bülow.

All'amico Erwin Rohde, che si trova in Italia, Nietzsche scrive a proposito di Wagner: «Egli realizza tutti i nostri desideri: il mondo non conosce affatto la grandezza umana e la singolarità della sua natura, nella sua vicinanza imparo molto: questo è il mio corso pratico di filosofia schopenhaueriana. La vicinanza di Wagner è la mia consolazione». Nella stessa lettera (16 giugno) Nietzsche prega Rohde di procurargli alcune collazioni: «infatti io e Usener abbiamo intenzione di pubblicare un *corpus* di storia della filosofia, al quale io partecipo con Laerzio, lui con Stobeo, Pseudoplutarco, ecc. ».

Dalla metà di luglio alla metà di agosto, Interlaken (Tribtschen), Pilatus, Badenweiler

Nei primi giorni delle ferie estive Nietzsche soggiorna a Interlaken. Il 26 luglio scrive alla signora Sophie Ritschl: «Ella dunque comprenderà con quale nostalgia e quali sentimenti di gratitudine io pensi all'atmosfera di Lipsia e al Rosenthal. Ma non creda che io voglia lodare gli uomini di Basilea, in particolare i miei stimatissimi colleghi, a spese delle donne: la natura ha negato a quasi tutti la grazia e lo slancio artistico, e persino Jacob Burckhardt, sebbene sia un uomo facoltoso, vive in una indigenza priva di gusto e tutte le sere se ne va alla birreria con i filistei di Basilea. Se poi aggiunge l'assurdo patriottismo svizzero (che come il formaggio svizzero viene dalle pecore e ha lo stesso aspetto giallastro e invidioso di quello), le arie di superiorità con cui essi considerano le condizioni della Germania, e talora perfino noi Tedeschi: molte cose congiurano insieme per costringere a una vita solitaria, specialmente una persona come me che ha poche attitudini alle virtù sociali».

Nietzsche trascorre il sabato 31 luglio e la domenica 1 agosto da Wagner a Tribtschen. Compie poi una escursione sul Pilatus, dove, a causa del cattivo tempo, resta più a lungo del previsto. Il 2 agosto scrive di qui a Friedrich Ritschl: «... per la prima volta nel pieno godimento delle ferie provo qualcosa che non conoscevo più da quando ero scolaro. Infatti il periodo universitario non significa altro che un favoloso vagabondare nei campi della filologia e dell'arte: sicché pieno di gratitudine verso di Lei riconosco il destino della mia vita passata e la necessità, anzi la tempestività di quella chiamata che mi ha trasformato da stella errante in stella fissa e di nuovo mi fa gustare il piacere del lavoro difficile ma regolare e della meta fermamente sicura... qui sulla cima del Pilatus, avvolto dalle nubi, senza alcuna possibilità di guardare in lontananza, tutta la condotta della mia vita passata mi appare in una luce così mirabile, e la vicinanza a Lei, che mi fu concessa tanto a lungo, mi si rivela come una leva così importante della mia vita esterna e interiore, che debbo immediatamente prendere la penna per comunicarLe il sentimento spontaneo e caloroso della mia gratitudine».

In una lettera a Carl von Gersdorff (4 agosto) Nietzsche fa menzione per la prima volta della *Filosofia dell'inconscio* di Hartmann. Egli trascorre il resto delle ferie estive a Badenweiler.

Metà agosto - primi di ottobre, Basilea

«Noi siamo di nuovo in piena e regolare attività», scrive Nietzsche alla

madre sulla sua vita a Basilea. Dal 21 al 23 agosto visita a Wagner a Tribschen.

Nietzsche invia a Tribschen il manoscritto della sua prolusione «sulla personalità di Omero». Cosima commenta: «Ieri sera tra Goethe, Schiller e Beethoven abbiamo letto col massimo interesse la Sua conferenza, e ora Ella non solo può cercare il grande Eschilo a Tribschen ma anche il suo Omero. Lo troverà vivente e ancora efficace» (26 agosto). La famiglia Brockhaus (parenti di Wagner) si reca in visita a Tribschen: anche Nietzsche accorre laggiù su invito di Cosima, e vi resta il 28 e il 29 agosto. Ritornando a Basilea, Nietzsche invia da Lucerna il 29 agosto un telegramma di Wagner, annunciante il di lui arrivo a Monaco: causa di questo viaggio che Wagner intraprese il 31 agosto era l'imminente esecuzione dell'*Oro del Reno* a Monaco, contro la sua volontà (questa esecuzione ebbe però luogo ciò nonostante il 22 settembre).

A Rohde: «Del resto anche io ho la mia Italia, come te; con la differenza che io vi posso trovare la mia salvezza solo il sabato e la domenica. Si chiama Tribschen e mi è ormai completamente familiare. Negli ultimi tempi sono stato là, a brevi intervalli, quattro volte e inoltre quasi ogni settimana una lettera parte nella stessa direzione. Carissimo amico, ciò che io laggiù imparo e vedo, ascolto e intendo, è indescrivibile. Schopenhauer e Goethe, Eschilo e Pindaro vivono ancora, credimi» (3 settembre).

Visita di Nietzsche a Tribschen dal 21 al 22 settembre. Dopo una discussione con Wagner Nietzsche si convince ad abbandonare il vegetarianesimo, e fa opera di persuasione in questo senso anche presso l'amico von Gersdorff (lettera del 28 settembre). Nella stessa lettera Nietzsche scrive a proposito dei suoi piani di lavoro: «Il prossimo inverno avrò occasione di essere utile nel *nostro* senso, poiché ho annunciato storia della filosofia preplatonica e una lezione su Omero e Esiodo. Inoltre terrò due discorsi pubblici: «sull'estetica dei tragici greci e sul dramma musicale antico»; Wagner verrà da Tribschen... Quanto alla mia attività accademica, il cui primo semestre ho testé concluso felicemente, posso ben esserne soddisfatto. Riscontro infatti nei miei ascoltatori la più attenta partecipazione e reale simpatia per me, che si manifesta nel fatto che essi spesso e volentieri ricorrono ai miei consigli».

4 - 18 ottobre, Naumburg

Nietzsche trascorre le ferie autunnali a Naumburg presso la madre e la sorella. Si reca a Lipsia per visitare Ritschl e incontrarsi con Romundt.

19 ottobre - 24 dicembre, Basilea

Nietzsche a Basilea per l'inizio del semestre universitario invernale. «Qui a Basilea ho di nuovo un bel po' di fatiche dovute agli esami e ai voti da dare agli studenti. Inoltre mi arrabbio per le mie lezioni di questo semestre che tengo davanti a tre *stupidi* ascoltatori!» (a Ritschl, fine ottobre).

Tra la fine di ottobre e i primi di novembre visita a Tribschen. Discussione epistolare con Rohde sulla *Filosofia dell'inconscio* di Hartmann (lettera di Rohde del 5 novembre, di Nietzsche dell'11 novembre).

Il 7 novembre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea «Aglaophamus» di Lobeck. In novembre nuova visita a Tribschen. Il 27 novembre prende in prestito dalla biblioteca universitaria: Anselm Feuerbach, *Der vatikanische Apollo*; Müller, *Theorie der Kunst*. Per incarico di Wagner Nietzsche, dai primi di dicembre, segue la stampa privata della Autobiografia, presso il tipografo Bonfantini a Basilea.

Dal 24 dicembre 1869 al 2 gennaio 1870, Nietzsche trascorre le ferie natalizie a Tribschen. Cosima gli legge lo schizzo del *Parsifal*; in proposito essa scrive nel suo diario: «Impressione terribile». Colloqui di Nietzsche con Wagner sulla filosofia della musica (prime idee del «Beethoven» di Wagner). Cosima scrive nel suo diario in data 3 gennaio 1870: «Per una settimana intera non ho scritto. Passato tutto questo tempo con Nietzsche che ieri ci ha lasciato. Per S. Silvestro avevamo acceso di nuovo l'albero».

1870, gennaio - luglio, Basilea

Il 18 gennaio Nietzsche tiene a Basilea la conferenza dal titolo «Il dramma musicale greco». A proposito di questa conferenza Cosima gli scrive il 27 gennaio: «... le lodi più sincere perché Ella ha fatto risorgere l'opera d'arte dell'avvenire mediante quella del passato, la prima si trova sepolta nei rifiuti e nella muffa come la seconda ... È già molto che Ella abbia trovato a Basilea una persona come Burckhardt; pensatori originali è impossibile trovarne in paesi interi».

Il 1 febbraio Nietzsche tiene una seconda conferenza, dal titolo «Socrate e la tragedia». Ne manda il testo a Tribschen. Wagner gli scrive: «Ieri sera ho letto il Suo lavoro all'amica. Dopo di che ho dovuto darmi da fare un bel po' per calmarla... Quanto a me, ho provato per lo più un certo spavento per l'ardire con cui Ella, così concisamente e categoricamente, comunica un'idea talmente nuova a un pubblico presumibilmente non troppo suscettibile di essere educato, sicché Ella potrà ricevere l'assoluzione soltanto se da quella parte nessuno capirà nulla. Persino coloro che sono iniziati alle mie idee potrebbero, a loro volta, spaventarsi, se a causa di queste idee si trovassero in conflitto con la loro fede in Sofocle e, persino, in Eschilo. Io - per quanto riguarda la mia persona - Le

grido: così è! Ella ha colpito nel giusto, e ha indicato esattamente e con la massima acutezza l'aspetto decisivo, sicché attendo, pieno di meraviglia, il Suo ulteriore sviluppo, per convincermi del comune pregiudizio dogmatico. Ma mi preoccupa per Lei, e mi auguro con tutto il cuore che Ella non abbia a rompersi il collo. Perciò vorrei consigliarLa di non palesare più idee così sensazionali in lavori che mirano, per fastidiose considerazioni, a un effetto superficiale; bensì se Ella - come riconosco - ne è così profondamente convinto, raccolga le Sue forze per un lavoro più ampio e di più vasta portata su questo argomento. Allora, certamente, troverà anche le parole giuste per gli errori divini di Socrate e di Platone, i quali erano nature così possentemente creative, che, sebbene ci allontaniamo da loro, dobbiamo tuttavia venerarli» (4 febbraio). In una lettera seguente Wagner scrive ancora: «Ella potrebbe liberarmi da una buona parte, anzi da una intera metà della mia missione. Mentre Ella forse seguirebbe interamente la Sua missione. Guardi in che situazione mi sono trovato io con la filologia, e come invece è bene che Ella si sia trovato all'incirca allo stesso modo con la musica. Se Lei fosse diventato musicista sarebbe all'incirca ciò che sarei diventato io se mi fossi ostinato nella filologia. Ma la filologia me la sento sempre dentro come una questione di primaria importanza, anzi essa mi dirige in quanto 'musicista'. Perciò resti filologo, per farsi dirigere come tale dalla musica... Proprio da Lei io ho appreso quanto indegna è la cerchia entro cui ora un filologo specializzato deve aggirarsi, e da me Ella avrà appreso in quali cianfrusaglie matematiche oggi (nel migliore dei casi) un musicista assoluto si disperde. Ora, faccia vedere a qual fine la filologia esiste e mi aiuti a instaurare il grande 'Rinascimento', nel quale Platone abbraccia Omero, e Omero, pieno delle idee di Platone, diventa proprio ora l'Omero più grande di tutti». Visita di Nietzsche a Tribschen il 12 e il 13 febbraio. Il 15 febbraio prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea *L'epoca di Costantino il Grande* di Burckhardt.

Il 28 marzo Nietzsche scrive al suo maestro Ritschl: «Adesso sono complessivamente davvero gravido di speranze riguardo alla mia filologia. Naturalmente non a causa dei piccoli lavori che Le ho citato, bensì perché percepisco in ogni senso, nelle intuizioni fondamentali, ecc., una crescita che mi annuncia una buona messe. Bisogna però che mi lasci il tempo necessario per produrre qualcosa di fondamentale. Ecco che ho tenuto duro per un anno nella mia professione accademica. Sì, le cose vanno! Ma il liceo mi ruba molto tempo ed energia. In autunno verrò a trovarLa a Lipsia».

A proposito della conferenza su «Socrate e la tragedia», Romundt scrive a Nietzsche: «L'intero corso e ambito dei tuoi pensieri mi era, come sai, non ignoto dall'inverno passato, ma io trovo in ogni senso i contorni di allora svolti e riempiti da una ricca esperienza e da conoscenze particolari e tutti quei pensieri belli e fecondi ravvivati e rinvigoriti da una fresca

intuizione. Il modo con cui tu parti da Euripide, ne indagli e spieghi senza anticipazioni tendenziose la maniera, annullando poi il concetto di euripidismo in quello di socratismo, e infine dimostri che il socratismo è una malattia anteriore e posteriore a Socrate, una malattia eterna: tutto ciò io lo trovo esemplare» (25 marzo).

Il 9 aprile Nietzsche viene nominato ordinario. Il 13 aprile vengono a trovarlo la madre e la sorella: essi trascorrono insieme le ferie di Pasqua (fino alla fine di aprile) sul lago di Ginevra.

Il 21 maggio Nietzsche scrive a Wagner per il suo compleanno: « Se è vero ciò che Ella una volta — con mio orgoglio - ha scritto, che cioè la musica mi dirige, Ella è in ogni caso il direttore di questa mia musica; anche Lei mi ha detto che perfino un pezzo mediocre, se ben diretto, può dare un'impressione soddisfacente. In questo senso Le invio il più insolito di tutti gli auguri: possa tutto ciò restare così, si fermi l'attimo: è così bello! ».

Alla fine di maggio, di ritorno dall'Italia, Rohde si ferma a Basilea per due settimane. L'8 giugno passeggiata con Rohde e Burckhardt a Muttenz. Gita di Nietzsche con la madre, la sorella e Rohde nello Oberland bernese. Dall'11 al 13 giugno Nietzsche fa visita a Tribschen insieme a Rohde. Cosima annota nel suo diario a proposito di Rohde: «Egli mi sembra senz'altro più notevole di Nietzsche». Nietzsche fa ricopiare e rilegare insieme le sue conferenze: «Il dramma musicale greco» e «Socrate e la tragedia» per Cosima. Nella lettera di accompagnamento Nietzsche accenna al suo progetto di abbandonare per qualche anno la sua attività accademica a favore dell'impresa di Bayreuth.

Il 1 luglio la madre di Nietzsche fa ritorno a Naumburg, la sorella rimane con lui fino al 12 agosto. Durante questa estate Nietzsche lavora, a parte l'interruzione della guerra, alla «Visione dionisiaca del mondo».

13 luglio: il re Guglielmo I di Prussia respinge ad Ems la richiesta francese che la Prussia rinunci alla candidatura del principe Leopoldo di Hohenzollern per il trono di Spagna. Bismarck formula in termini volutamente duri il rifiuto del re («telegramma di Ems»). Nietzsche manifesta incertezza a proposito della guerra imminente tra Prussia e Francia; Cosima annota nel suo diario: «Io gli rispondo e cerco di entusiasmarlo come posso per il buon diritto tedesco dei Prussiani».

19 luglio: la Francia dichiara guerra alla Prussia. Nietzsche a Rohde: «... un terribile colpo di fulmine: è stata dichiarata la guerra franco-tedesca, e tutta la nostra logora civiltà crolla tra le braccia del demone più terribile. Che cosa mai dovremo vivere! Amico, carissimo amico, noi ci siamo visti ancora una volta nel crepuscolo della pace. Come te ne ringrazio! Se ora l'esistenza dovesse diventarti insopportabile, torna da me. Che cosa sono mai tutti i nostri fini! Possiamo già trovarci al principio della fine! Che desolazione! Avremo di nuovo bisogno di conventi. E noi saremo i primi

fratres» (19 luglio).

Luglio - agosto, Axenstein presso Brunnen, Maderanerthal

Nietzsche trascorre le ferie estive con la sorella ad Axenstein. Cosima indignata per il fatto che Nietzsche «vada ad Axenstein. A quanto pare egli vuole sfuggire ai Francesi come ai Tedeschi» (dal diario). L'8 agosto da Maderanerthal Nietzsche chiede alle autorità accademiche basileesi di essere temporaneamente esonerato dall'insegnamento, per partecipare come infermiere alla guerra franco-tedesca, dato che nella sua qualità di insegnante in una università svizzera non gli è permesso di impugnare le armi. Cosima disapprova questo passo di Nietzsche.

9 agosto - 20 ottobre, Basilea, Erlangen, teatro delle operazioni in Francia, Erlangen, Naumburg

L'università di Basilea concede l'11 agosto a Nietzsche il permesso richiesto. Il 13 agosto, dopo avere rimandato la sorella a Naumburg, Nietzsche si trova a Erlangen. Qui insieme al pittore Adolf Mosengel segue un corso accelerato di dieci giorni per prepararsi come infermiere. La sua attività in guerra dura dal 23 agosto al 7 settembre, quando - tornato a Erlangen - si ammala di dissenteria e difterite. Dall'8 al 14 settembre, sempre a Erlangen, viene curato da Mosengel, e quindi rimandato a casa. L'11 settembre invia a Richard Wagner le congratulazioni per il matrimonio con Cosima von Bülow, avvenuto il 25 agosto.

Da Naumburg il 20 ottobre Nietzsche scrive a Gersdorff, che si trova ancora sul campo di battaglia: «Tutto quanto miserivi mi ha commosso profondissimamente, soprattutto il tono serio e generoso con cui tu parli della prova del fuoco cui è stata sottoposta la nostra comune visione del mondo. Anche io ho fatto la stessa esperienza, anche per me questi mesi significano un'epoca in cui quelle dottrine fondamentali si sono dimostrate saldamente radicate: con esse è possibile morire; questo è di più che se si dicesse: con esse è possibile vivere».

Basilea, 21 ottobre - 24 dicembre

Il 25 ottobre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea il libro di K. F. Koppen, *La religione di Buddha e la sua nascita*, Berlino 1857.

A Gersdorff: «Ieri sera (8 novembre) ho avuto un godimento che avrei voluto donare soprattutto a te. Jacob Burckhardt ha tenuto una libera conferenza sulla 'grandezza nella storia', e l'ha fatto proprio secondo la nostra sfera di pensieri e di sentimenti. Questo uomo anziano,

estremamente singolare, è incline se non certo a falsificare sì a tacere la verità, ma nelle passeggiate confidenziali chiama Schopenhauer il 'nostro filosofo'. Ascolto di lui le lezioni che egli tiene una volta alla settimana sullo studio della storia (le cosiddette «Considerazioni sulla storia universale»). Il futuro della cultura provoca in me la massima preoccupazione. Temo che dovremo pagare i nostri inauditi successi nazionali troppo cari in una sfera nella quale io almeno non riesco a rassegnarmi ad alcuna perdita. In confidenza: io ritengo la Prussia attuale una potenza estremamente pericolosa per la cultura» (9 novembre).

Rispondendo all'invio del *Beethoven* di Wagner, Nietzsche gli scrive: «Quanto debba premermi di conoscere la Sua filosofia della musica, - o meglio la filosofia della musica, - potrei spiegarGlielo particolarmente con un saggio che ho scritto per me stesso questa estate ed è intitolato 'La visione dionisiaca del mondo'» (10 novembre).

Il 19 e 20 novembre Nietzsche fa visita a Tribschen.

In questo periodo Nietzsche continua il suo lavoro al libro sulla tragedia greca; uno dei titoli è «La tragedia e gli spiriti liberi. Considerazioni sul significato etico-politico del dramma musicale»; a questo periodo risale anche il progetto di un dramma su Empedocle.

A Rohde: «Alla lunga, infatti, mi accorgo che cosa voglia dire la teoria schopenhaueriana sulla filosofia delle università. Un'esistenza radicalmente dedicata alla verità, non vi è possibile. In particolare, qualcosa che sia veramente sovvertitore non potrà mai prendere le mosse dall'università... Dunque una volta o l'altra ci libereremo di questo giogo, per me questa cosa è assolutamente certa. E allora formeremo una nuova Accademia greca ... Un libro di Wagner su Beethoven che è stato pubblicato da poco, potrà farti capire molto di ciò che io adesso voglio dal futuro... Anche se avremo pochi compagni di fede, credo che potremo riuscire a strapparci via - certo con qualche perdita - da questa corrente e approdare a una piccola isola, sulla quale non avremo più bisogno di tapparci gli orecchi con la cera. Allora saremo i nostri maestri reciproci, i nostri libri saranno soltanto ami gettati per conquistare qualcuno alla nostra comunità claustrale-artistica» (15 dicembre).

24 dicembre 1870 - 1 gennaio 1871, Lucerna, Tribschen

Il 24 dicembre a Lucerna Nietzsche assiste, su invito di Wagner, alla prova dell'«Idillio di Tribschen» (in seguito: «Idillio di Sigfrido»), una composizione musicale che Wagner fece poi eseguire a Tribschen la mattina del 25 dicembre, per il compleanno di Cosima. Nietzsche regala a Cosima il proprio manoscritto della «Nascita del pensiero tragico» (un'altra stesura della «Visione dionisiaca del mondo»); a Wagner l'incisione di Dürer: «Il cavaliere, la morte e il diavolo». A sua volta

Nietzsche riceve in regalo un'edizione completa dei saggi di Montaigne e il primo esemplare e l'adattamento per pianoforte del primo atto del *Sigfrido*. A proposito della «Nascita del pensiero tragico» Cosima scrive nel suo diario: La profondità e grandiosità delle visioni offerte con una concisione massima è assolutamente singolare. Noi seguiamo il corso dei suoi pensieri con l'interesse massimo e più vivo. In particolare mi dà gioia che le idee di Richard possano venire estese in questo campo.

1871, gennaio - metà febbraio, Basilea

18 gennaio: Guglielmo I di Prussia viene proclamato imperatore dei Tedeschi nella sala degli specchi di Versailles; fondazione dell'impero tedesco. 28 gennaio: capitolazione di Parigi.

Nietzsche pone la sua candidatura alla successione della cattedra di filosofia all'università di Basilea divenuta vacante per la partenza del filosofo Gustav Teichmüller, e propone come proprio successore per l'insegnamento della filologia classica Erwin Rohde.

Lo stato di salute di Nietzsche peggiora; egli lamenta insonnia, sofferenze emorroidali, grande stanchezza. Durante l'inverno il suo lavoro sulla tragedia greca ha il titolo « Origine e scopo della tragedia».

Il 15 febbraio le autorità accademiche basileesi concedono a Nietzsche, per ragioni di salute, un periodo di riposo fino alla fine del semestre invernale.

16 febbraio - primi di aprile, Lugano

Il 16 febbraio Nietzsche arriva con sua sorella a Lugano. Durante il viaggio sul Gottardo incontro con Giuseppe Mazzini.

26 febbraio: preliminari di pace a Versailles: cessione dell'Alsazia e di una gran parte della Lorena alla Germania; la Francia si impegna a pagare 5 miliardi di franchi alla Germania. 18 marzo: Insurrezione della Comune a Parigi.

A Lugano Nietzsche continua a lavorare ad una nuova stesura del suo libro sulla tragedia greca («Sokrates und die griechische Tragödie», pubblicato come tale da H.-J. Mette, Monaco 1933).

Sulla situazione di Parigi e sui combattimenti tra Versaillesi e Comunardi Nietzsche è tenuto al corrente dall'amico Gersdorff.

A Rohde: «Purtroppo la mia salute lascia ancora a desiderare; di due notti ne passo sempre una insonne; sebbene sia molto più sereno e tranquillo e complessivamente mi senta bene, non posso ancora fare piani di viaggio; dell'Italia ho afferrato un lembo e lo lascerò ben presto cadere. Non ho visto neppure il lago di Como e il lago Maggiore, e sono già da più

di sei settimane a Lugano... Tra i molti stati d'animo di depressione e di indifferenza, ne ho avuti anche taluni di vera esaltazione, e ne rimarrà una traccia nel piccolo scritto di cui t'ho parlato. Vivo, rispetto alla filologia, in una estraniamento insolente che peggiore non si potrebbe pensare... Quale sensazione vedere diventare davanti a sé rotondo e pieno il proprio mondo, come un bel globo! Talvolta vedo crescere un pezzo di nuova metafisica, talvolta una nuova estetica: talaltra mi interessa un nuovo principio educativo, per cui disprezzo tutti i nostri ginnasi e università. Ormai non imparo più nulla che non trovi già pronto un buon posto in qualche angolo di quello che già c'è; e più di tutto sento crescere questo mio mondo quando, non con freddezza ma con serenità, considero tutta la cosiddetta storia universale degli ultimi dieci mesi, e l'adopero soltanto come mezzo per le mie buone intenzioni, senza alcun esagerato rispetto per questo mezzo» (29 marzo).

7 aprile - metà luglio, Tribschen, Basilea

Nietzsche a Tribschen (7-9 aprile?), mentre sua sorella lo precede a Basilea. Discute con Wagner la nuova stesura del suo libro; in base alle sue indicazioni Nietzsche ne inizia la rielaborazione sotto il titolo «Musica e tragedia», tenendo conto in misura maggiore dell'arte di Wagner.

La candidatura di Nietzsche alla cattedra di filosofia all'università di Basilea viene respinta. Il 12 aprile Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca dell'università la *Griechische Götterlehre* di Welcker. Propone la pubblicazione di «Musica e tragedia» all'editore W. Engelmann di Lipsia.

Romundt si rivolge a Nietzsche, il 23 aprile, chiedendogli nuovi lavori sui «problemi che tu hai discusso così spesso con me in quel nostro bell'inverno»; questa ed altre dichiarazioni simili di Romundt dimostrano che le prime idee di Nietzsche sulla tragedia greca risalgono all'inverno 1868-69. 10 maggio: Pace di Francoforte tra la Francia e la Germania (viene confermata la pace preliminare di Versailles).

Dal 15 aprile Richard e Cosima Wagner hanno intrapreso il loro primo viaggio nel «Reich»; passando da Bayreuth, Lipsia e Dresda, giungono a Berlino, dove Wagner tiene la sua conferenza «Sulla destinazione dell'opera», dirige due concerti e viene ricevuto da Bismarck. Di ritorno da Berlino i Wagner passano da Lipsia, da dove, il 12 maggio, viene dato il primo annuncio ufficiale riguardante il piano di Bayreuth: il festival è fissato per l'estate del 1873.

Nietzsche a Tribschen dal 22 al 24 maggio, piani con Wagner riguardanti una «rivista per la riforma».

Durante la cosiddetta «settimana di maggio» (21-28 maggio), la Comune di Parigi viene affogata in un bagno di sangue. Il 24 maggio i Comunardi incendiano le Tuileries; in questa occasione si diffonde anche

la notizia, falsa, secondo cui essi avrebbero incendiato il Louvre. Nietzsche è sconvolto dalla notizia del presunto incendio del Louvre.

Per Pentecoste Nietzsche si reca a Tribschen con la sorella (28-29 maggio). A proposito dei massacri parigini Cosima scrive a Nietzsche il 2 giugno: «Le confesso che questo eterno assassinio adesso mi indigna terribilmente. Un nostro buon conoscente, membro della Comune, è pure stato fucilato».

Poiché l'editore Engelmann esita nell'accettare la stampa della sua opera, Nietzsche ne fa stampare una parte a proprie spese sotto il titolo «Socrate e la tragedia greca».

Il 18 giugno prende in prestito dalla biblioteca universitaria: J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859); F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1836-43); il 1 luglio, di nuovo, *L'età di Costantino il Grande* di Burckhardt.

Romundt riferisce a Nietzsche da Lipsia: «Il tuo saggio ha suscitato qui una grande sensazione, da tutte le parti mi si fanno domande in proposito; ma tutti quelli che lo conoscono, anche i Ritschl, desiderano uno sviluppo più esauriente e più chiaro dei concetti di apollineo e dionisiaco» (14 luglio).

Metà luglio - primi d'agosto, Gimmelwald presso Mürren

Per le ferie estive Nietzsche si reca con la sorella e Carl von Gersdorff a Gimmelwald nelle Alpi bernesi. Rohde scrive a Nietzsche, a proposito di «Socrate e la tragedia greca»: «Il tuo discorso su Socrate mi ha commosso fino nel più profondo dell'anima: ecco la via giusta per immergersi in modo veramente filosofico in quei mirabili processi della nascita della più misteriosa delle arti, davanti alla quale noi epigoni altrimenti non proviamo alcun sentimento particolare. Provo un sentimento gioioso a immergermi, sotto la tua guida, in questa oscurità purpurea».

Al termine delle ferie Nietzsche si reca con Gersdorff a Tribschen.

Primi di agosto - 27 settembre, Basilea

Dai primi di agosto Nietzsche è di nuovo a Basilea. Prende in prestito dalla biblioteca universitaria i *Mathematische Beiträge* di G. Cantor. Alla fine di agosto la sorella di Nietzsche toma a Naumburg.

In settembre nuova visita a Tribschen.

Alla madre: «Della mia salute non posso ancora dirmi soddisfatto, credo più che mai che l'aria di Basilea non mi si addica. Durerà molto a lungo prima che io superi l'antipatia spontanea per tutta quanta l'esistenza svizzera: fino a oggi non sono riuscito neppure a giungere al punto di

raffreddamento rappresentato dall'indifferenza» (2 settembre).

Il 5 settembre Romundt va a trovare Nietzsche a Basilea; insieme essi compiono una gita a Grenzach.

28 settembre - 21 ottobre, Naumburg

Nietzsche trascorre le ferie autunnali a Naumburg. Dal 12 al

14 ottobre si incontra a Lipsia con Rohde e Gersdorff (incontri anche con i Ritschl, la famiglia Brockhaus, Ernst Windisch). In questa occasione Nietzsche consegna all'editore E. W. Fritzsche (che è anche l'editore di Wagner) la sua *Nascita della tragedia dallo spirito della musica*. Il 15 ottobre a Naumburg festeggia il suo 27° compleanno insieme a Rohde, Gersdorff e gli amici della giovinezza Krug e Pinder. Il 20 ottobre Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff si reca a trovare Nietzsche a Naumburg.

22 ottobre - fine dicembre, Basilea

Il 23 ottobre Nietzsche si trova da Burckhardt: «Ho festeggiato la consacrazione ai demoni da Jacob Burckhardt nel suo studio; egli ha partecipato alla cerimonia sacrificale e abbiamo versato nella strada due grossi bicchieri colmi di vino del Rodano... Tornando a casa di notte, in uno stato d'animo piuttosto demoniaco, mi sono trovato davanti con grande meraviglia il nostro amico Deussen, con cui mi sono aggirato per la strada fino alle due di notte. È partito col primo treno. Ho di lui un ricordo quasi spettrale, perché l'ho visto solo al fioco lume dei lampioni e della luna» (a Gersdorff, 18 novembre).

Il 5 dicembre Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria *La filosofia della storia* di J. Bahnsen. Il 12 dicembre conclude l'invio a Lipsia del manoscritto della *Nascita della tragedia*.

Il 16 dicembre Nietzsche trascorre la serata con Cosima Wagner a Basilea, e con lei prosegue il viaggio per Mannheim: qui Wagner tiene un concerto il 20 dicembre.

In questo autunno, pieno dei ricordi dei suoi incontri con gli amici a Lipsia e a Naumburg, Nietzsche - dopo sei anni di interruzione - riprende a comporre musica; nasce così la composizione «Notte di S. Silvestro» che egli regala a Cosima per il suo compleanno.

Cosima Wagner: «Il giorno di S. Silvestro deve ringraziare per i suoni della notte di S. Silvestro; impressioni comuni, divenute un ricordo, hanno salutato con le campane di mezzanotte il mio compleanno, e io dico all'amico 'melomane': grazie! Lei ci è mancato molto per il nostro albero di Natale; le cose amichevoli tendono facilmente a diventare abitudine, e nel leggere le Sue righe così rallegranti ho avuto l'impressione che anche Lei fosse in questo stato d'animo. Ma quest'anno abbiamo anticipato la festa di

Natale a Mannheim e così vogliamo considerare che la catena non sia stata interrotta» (30 dicembre). 16 anni dopo, Cosima Wagner scriverà a Felix Motti: «... pensi... che una volta a Tribschen ricevetti ‘campane di S. Silvestro’. Mi misi al pianoforte e suonai. Jacob Stock, il mio servitore di allora... rimase fermo in mezzo alla stanza mentre sparecchiava, stette attentamente ad ascoltare, finché si voltò dicendo ‘Non mi sembra buono!’. Le confesso che, nonostante la nostra grande amicizia di quel tempo, fui presa da un tale riso convulso che non mi riuscì di continuare a suonare».

Il maestro di Nietzsche, Ritschl, annota nel suo diario a proposito della *Nascita della tragedia* sotto la data del 31 dicembre: «Libro di Nietzsche Nascita della tragedia (= Stravaganza geniale) ».

1872, gennaio - metà maggio, Basilea

Il 2 gennaio Nietzsche invia un esemplare della *Nascita della tragedia* a Richard Wagner: «... quanto a me, se ritengo di avere ragione nella questione principale, ciò vuol dire soltanto che Ella con la Sua arte non può non avere ragione per l'eternità. In ogni pagina troverà che cerco soltanto di ringraziarLa per tutto ciò che mi ha dato: e in me si insinua soltanto il dubbio, se veramente io abbia accolto in modo giusto ciò che Ella mi ha dato. Forse in seguito mi riuscirà di dire meglio parecchie cose: e 'in seguito*' qui per me vuol dire l'epoca dell'adempimento, l'epoca della civiltà di Bayreuth». Wagner scrive: «... non ho mai letto nulla di più bello del Suo libro! Tutto è magnifico! Adesso Le scrivo in fretta, perché questa lettura mi eccita oltre ogni dire e devo attendere un poco di ragionevolezza per leggerlo *come si deve*. A Cosima ho detto che dopo lei viene subito Ella: poi di gran lunga nessuno fino a *Lenback*, il quale mi ha fatto un ritratto di una verità commovente!». Nuova importante lettera di Wagner a Nietzsche sulla *Nascita della tragedia*, il 10 gennaio. In essa Wagner tocca con franchezza anche la problematicità dei suoi rapporti personali con Nietzsche e gli esprime preoccupazione per lo stato della sua salute: «... questo Suo ammalarsi ci ha già spaventato spesso, non perché ci facesse temere seriamente per le Sue condizioni fisiche, bensì per quelle psichiche».

16 gennaio: Nietzsche tiene la sua prima conferenza sull'«Avvenire degli istituti di cultura». Lettera di Cosima sulla *Nascita* (16 gennaio). Il 20 e il 21 gennaio Nietzsche è a Tribschen. Il 24 a Basilea si incontra con Wagner, che è in viaggio per Berlino. A Rohde: «Ho concluso un'alleanza con Wagner. Non puoi immaginare nemmeno quanto siamo vicini e quanti punti di contatto hanno i nostri piani» (28 gennaio).

Nietzsche risponde negativamente alla proposta ufficiosa di andare all'università di Greifswald. Gli studenti basileesi lo festeggiano con una

fiaccolata a causa di questa sua decisione. L'amministrazione dell'università di Basilea gli aumenta lo stipendio (29 gennaio).

Wagner torna da Berlino: « Oggi sono molto felice. Ed Ella, caro amico, è la prima persona a saperlo da me! » (5 febbraio, da Lucerna).

6 febbraio: seconda conferenza sugli istituti di cultura.

Nel mese di febbraio Nietzsche respinge l'offerta di accompagnare il figlio di Felix Mendelssohn, Karl (professore a Friburgo), in un viaggio in Grecia.

Ritschl a Nietzsche sulla *Nascita della tragedia* (l'abbozzo di questa lettera sembra sia stato steso dalla moglie Sophie): «... Secondo la mia intera natura io - e questa è la cosa principale - appartengo alla corrente *storica* e alla considerazione storica delle cose umane, in modo così risoluto che non mi è mai sembrato si potesse trovare la redenzione del mondo in questo o quel sistema filosofico; che neppure mi potrò mai indurre a definire 'suicidio' il naturale appassirsi di un'epoca o di un fenomeno; che non sono in grado di vedere un regresso nella individualizzazione, né di credere che le forme e le potenze della vita spirituale di un popolo, in un certo senso privilegiato e raramente dotato per natura e grazie allo sviluppo storico, siano da considerare come una norma assoluta per tutti i popoli e le epoche - allo stesso modo che *una* religione non basta per le varie individualità nazionali, non è mai bastata, né mai basterà. - Lei non può pretendere da un «alessandrino», da uno «scienziato» di condannare la *conoscenza* e di scorgere *solo* nell'arte la forza riplasmatrice, redentrica e liberatrice del mondo» (14 febbraio). Il 15 febbraio Ritschl annota nel suo diario: «Lettera fantastica di Nietzsche (= megalomania) ».

Rohde: «Capisco benissimo perché ti faccia piacere la concezione storico-filologica di Burckhardt. In gente superficiale... potrebbe nascere quasi l'idea singolare che nel libro venga predicata una specie di abiura dalla 'ragione e dalla scienza' [secondo le parole famose di Mefistofele nel *Faust*]: sicché l'utilizzazione scientifica del tuo libro da parte di un uomo che vede in profondità è da salutare con grande gioia» (26 febbraio).

27 febbraio: terza conferenza sugli istituti di cultura.

Lettera entusiastica di Franz Liszt sulla *Nascita della tragedia*, 29 febbraio.

5 marzo: quarta conferenza sugli istituti di cultura.

23 marzo: quinta conferenza sugli istituti di cultura.

Nietzsche a Tribschen il 31 marzo. Tornato a Basilea compone la «Meditazione sul Manfredi» (ricavandola per metà dalla «Notte di S. Silvestro»), fino al 15 aprile. Prime osservazioni critiche su Wagner.

Burckhardt a Arnold von Salis: «Sulle conferenze di Nietzsche (riguardanti gli studi alle nostre università) avrà notizie più precise dal

signor B.; egli deve ancora tenerci l'ultima [questa «ultima» conferenza non fu più tenuta], e da essa ci attendiamo la soluzione per i problemi e per le critiche che ha posto in modo così ardito e grandioso... Avrebbe dovuto sentirlo! In certi punti la cosa entusiasmava; ma poi si intuiva di nuovo una profonda tristezza, e io non vedo ancora come gli *auditores humanissimi* possano davvero ricavarne qualche consolazione per sé. Una cosa la si aveva con certezza: l'uomo di grande levatura che possiede e trasmette tutto di prima mano» (21 aprile).

Ultima visita di Nietzsche a Tribschen dal 25 al 27 aprile. Nella sua biografia, che utilizza i diari ancora inediti di Cosima, Dumoulin-Eckart racconta: «Quindi venne Nietzsche per il commiato. La trovò in mezzo a casse e cassette, già pronte. Solo il pianoforte era ancora lì, e lei lo pregò di sonarle qualcosa, mentre lavorava. Egli lo fece in modo così toccante e mise nelle sue fantasie pensieri musicali così meravigliosi, da farla profondamente stupire; ad essi mancava soltanto il legame. Anche Nietzsche era profondamente commosso per quel commiato».

Sulla «Rivista Europea» di Firenze appare la prima recensione in assoluto della *Nascita della tragedia*. Nietzsche fa inviare esemplari della sua opera a Hans von Bülow, al musicologo Ambros di Vienna, e a Eduard von Hartmann.

Sotto il nome fittizio di un suo «amico inglese» (George Chatham) Nietzsche annuncia l'invio di una composizione musicale a E. W. Fritsch (quasi sicuramente la «Meditazione sul Manfredi»), il 29 aprile. Il 30 aprile Rohde ottiene la cattedra di filologia classica all'università di Kiel.

Dal primo maggio Burckhardt comincia a tenere (per la prima volta durante la sua attività accademica) il suo corso di «storia della civiltà greca».

18 - 23 maggio, Bayreuth

Nietzsche a Bayreuth coi suoi amici Gersdorff e Rohde per la posa della prima pietra del teatro wagneriano: il 22 maggio Wagner dirige la *Nona sinfonia* di Beethoven. Nietzsche fa la conoscenza di Malwida von Meysenbug, vecchia amica intima di Richard e Cosima Wagner.

Fine maggio - fine settembre, Basilea

Il 31 maggio Nietzsche ha notizia da Gersdorff dell'attacco di Wilamowitz contro la *Nascita della tragedia* (in un opuscolo dal titolo: *Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie*). Wilamowitz concludeva il suo *pamphlet* invitando Nietzsche a scendere dalla cattedra, di cui si sarebbe rivelato indegno.

Dal primo giugno Elisabeth Nietzsche a Basilea (dove resterà presso il

fratello fino alla fine di settembre).

Nietzsche chiede a Gersdorff l'opuscolo di Wilamowitz, 3 giugno, e lo riceve pochi giorni dopo. A Rohde: «... da ieri sono in possesso di quello scritto e sono assolutamente tranquillo. Non sono né così ignorante come mi dipinge l'autore, né così privo di amore per la verità: la meschina erudizione di cui egli fa mostra bisogna certo essersela lasciata indietro, prima di poter dire qualcosa su problemi del genere. Soltanto la più sfrontata interpretazione gli permette di ottenere ciò che vuole. Del resto mi ha letto male, giacché non mi capisce né nel complesso né nel particolare. Deve essere ancora assai immaturo - evidentemente lo hanno utilizzato, stimolato, incitato - in tutto si sente l'aria di Berlino [cioè degli avversari di Ritschl, maestro di Nietzsche e colpevole di averlo «portato in cattedra» troppo presto]. Pensa che l'autunno scorso mi è venuto a trovare a Naumburg esternandomi la sua venerazione, e che io stesso gli ho consigliato di prendere sul serio l'opera che stavo per pubblicare. A suo modo l'ha fatto. Non c'è scampo, bisogna conciarlo per le feste, sebbene il ragazzino sia stato sedotto. Ma, a causa del cattivo esempio e a causa dell'influenza prevedibilmente enorme che quell'opuscolo pieno di bugie avrà, ciò è necessario. In ringraziamento del fatto che tu lo concerai per le feste, riceverà una cattedra in qualche posto, e sarà contento» (8 giugno). Dieci giorni dopo, ancora a Rohde, che si è detto pronto a rintuzzare l'attacco di Wilamowitz, Nietzsche scrive: «Se la cosa va, cerca di cancellare l'impressione che il mio scritto parli di esseri lunari e non dei Greci».

Il 23 giugno sulla «Norddeutsche Allgemeine Zeitung» Wagner prende posizione contro Wilamowitz in una «lettera aperta» indirizzata a Nietzsche, sotto la data «Bayreuth, 12 giugno». In essa Wagner scrive tra l'altro: «... il Dr. phil. U. W. von Möllendorff viene a dirci che Io scopo vero e proprio della scienza filologica è di fare in modo che la gioventù della Germania 'possa attingere dall'antichità classica l'unica cosa imperitura che promette il favore delle Muse, e che soltanto l'antichità classica può dare nella sua pienezza e purezza: il contenuto ai loro cuori e la forma alla loro mente'. Entusiasmato dalla magnifica chiusa del suo libello, mi guardo attorno nel nuovo Reich tedesco, e cerco i risultati, che senza dubbio dovrebbero essere evidenti, di questa benedetta efficacia della scienza filologica che, conchiusa in se stessa senza mai essere disturbata e inavvicinabile, dovrebbe avere indirizzato finora la gioventù tedesca secondo le sue massime da nessuno mai contestate. Prima di tutto mi è parso sorprendente il fatto che tutti coloro i quali presso di noi proclamano di dipendere dal favore delle Muse, - dunque tutti i nostri poeti e artisti, - se la cavano magnificamente senza ricorrere alla filologia... Sicché, a ben vedere, sono soltanto i filologi che si istruiscono a vicenda, e probabilmente all'unico scopo di allevare - di nuovo - soltanto filologi, vale a dire insegnanti di ginnasio e professori universitari, i quali, a loro volta,

dovranno formare insegnanti di ginnasio e professori universitari... Quanto a me, un'esperienza come quella che devo fare nel caso presente mi rattrista profondamente. Ella sa con quale insistenza nel mio lavoro sull'*Arte tedesca e la politica tedesca* tempestavo perché gli studi classici fossero coltivati, e mi pareva di dover presagire una piega sempre peggiore per le sorti della nostra educazione nazionale, perché i nostri artisti trascuravano sempre più quegli studi... *Che cosa è dei nostri istituti di cultura tedeschi?* Questa domanda la poniamo proprio a Lei, che - chiamato in così giovane età e preferito da un eccellente maestro di filologia a molti altri - ha occupato una cattedra, e si è guadagnato così grande fiducia, da poter osare di uscire con ardita sicurezza da un ambiente viziato e indicarne con gesto creativo le magagne... Ciò che attendiamo da Lei può essere soltanto il compito di una vita intera, cioè della vita dell'uomo che ci è estremamente necessario, dell'uomo che Ella promette di essere per tutti coloro che esigono dalla più nobile fonte dello spirito tedesco, - la serietà profonda in tutto ciò che esso intraprende, - chiarimenti e indicazioni su come debba essere la cultura tedesca per aiutare la nazione risorta a raggiungere le sue più nobili mete».

Romundt giunge a Basilea per abilitarsi in quella università. D'ora in poi Nietzsche vive in stretti rapporti con Romundt e Overbeck nella stessa abitazione dello Schützengraben (fino al 1875). Il 24 giugno egli risponde commosso alla lettera aperta di Wagner. La sua salute, tuttavia, lascia ancora a desiderare. Risposta preoccupata di Wagner, il 25 giugno: «A pensarci bene, Ella è, dopo mia moglie, l'unico acquisto della mia vita: è vero che a voi si è aggiunto Fidi! [il piccolo Siegfried] ma tra lui e me occorre un anello intermedio, e soltanto Ella può esserlo, un po' come il figlio rispetto al nipote. Per Fidi non nutro alcuna apprensione, ma per Lei - e in questo senso, quindi, anche per Fidi - sì. Ora queste preoccupazioni sono banalissimamente borghesi: io vorrei il Suo benessere, ma proprio un benessere molto ordinario, giacché il resto mi sembra perfettamente assicurato».

Dal 28 al 30 giugno Nietzsche è a Monaco con Gersdorff e Malwida von Meysenbug per assistere a una rappresentazione di *Tristano e Isotta*, diretta da Hans von Bülow.

Il 2 luglio Wagner accetta che Rohde gli dedichi la sua replica a Wilamowitz. Nietzsche invia la sua «Meditazione sul Manfredi» a Bülow, 20 luglio.

24 luglio: giudizio distruttivo di Bülow sulla «Meditazione» di Nietzsche.

Alla fine di luglio Deussen fa visita a Nietzsche, a Basilea.

Nietzsche legge le *Memorie* di Alexander Herzen nella traduzione tedesca della Meysenbug. Quest'ultima lo visita a Basilea insieme a Olga Herzen (figlia di Alexander) e al di lei fidanzato Gabriel Monod.

9 agosto: Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea la *Symbolik* di Creuzer.

28 settembre - circa 10 ottobre, Zurigo, Coira, Spluga

Nietzsche, dopo il ritorno della sorella in Germania, trascorre una serena e raccolta vacanza, fermandosi, dopo alcune peripezie di viaggio, sullo Spluga. Meditazioni filosofiche (in un frammento di sette anni dopo, Nietzsche dice di avere avuto sullo Spluga le idee per la sua considerazione inattuale dedicata alla storia).

Ottobre - dicembre, Basilea

Il giorno del proprio compleanno (15 ottobre), Nietzsche scrive a Wagner una lunga e serena lettera: «Io so che Ella resterà per me anche nel mio nuovo anno di vita ciò che è stato: l'ancora sicura, che mi tiene e mi impedisce di essere trascinato dalla cattiva corrente dell'epoca, il simbolo del coraggio più gagliardo e tenace. Quando penso a Lei, sento sempre l'impulso più forte a diventare migliore, più maturo, più sereno; non so donde dovrei prendere questo impulso, se non avessi Lei». Commossa e amichevole risposta di Wagner.

Nietzsche lavora in questo autunno sul «rapporto della filosofia di Schopenhauer con una cultura tedesca». Prende in prestito, il 6 novembre, dalla biblioteca universitaria il libro di Zöllner sulla *Natura delle comete*. Il 25 ottobre Nietzsche scrive a Rohde, dopo aver ricevuto la di lui risposta a Wilamowitz: «Non riesco a descrivere con le parole quel che mi hai dato oggi; sarei stato assolutamente incapace di darlo io a me stesso, povero caro amico.

Doverti occupare così a lungo di quel giovanotto! Ora capisco ancor più quanto quell'attacco è stato nauseante e fastidioso, giacché sento come tu ne hai sofferto. Ma ora il tuo lavoro si espande nel vasto mondo e si trascina dietro il giovanotto annegato. L'effetto che puoi attendertene deducilo dalle notizie che mi sono arrivate ... A Lipsia si è diffusa questa sola voce sul mio scritto; quale essa sia lo ha rivelato a Bonn il buon Usener, che io stimo molto, davanti ai suoi studenti che glielo avevano chiesto: 'Si tratta di assurdità belle e buone, che non servono a nulla: uno che ha scritto roba del genere è morto per la scienza'. È come se avessi commesso un delitto; per dieci mesi sono stati tutti zitti, perché tutti credevano davvero di essere così al di sopra della mia opera, da non doverci spendere parola ... E ora il tuo lavoro, con la sua generosità e la sua bellicosa alleanza, piomba in mezzo a quel popoluccio gradicante: che spettacolo! Romundt e Overbeck, gli unici cui fino a ora ho potuto leggerlo, sono fuori di sé dalla gioia per il tuo lavoro magistrale».

Dal 22 al 24 novembre Nietzsche è a Strasburgo con i Wagner.

A Rohde: «... leggi il penultimo volume delle opere complete di Grillparzer su argomenti estetici: è quasi sempre uno dei *nostri!*» (7 dicembre)

Natale 1872 - primi di gennaio 1873, Naumburg

Nietzsche si reca a Naumburg per trascorrervi le ferie natalizie. Fa musica con Gustav Krug. Assiste per la prima volta a Weimar alla rappresentazione del *Lohengrin*. Fa visita ai Ritschl a Lipsia. Per Natale ha dedicato a Cosima Wagner il suo manoscritto: «Cinque prefazioni per cinque libri non scritti (e da non scrivere) ».

1873, gennaio - 6 aprile, Basilea

Pochi giorni dopo il suo ritorno a Basilea, Nietzsche si ammala, egli lamenta inappetenza e uno stato influenzale; è curato dal collega e amico Immermann. Nella seconda settimana di gennaio visita di Gersdorff. Lavora, utilizzando i consigli di Rohde, alla seconda edizione della *Nascita della tragedia* (questa sarà pronta nel 1874, ma uscirà solo nell'estate del 1878, presso Schmeitzner). A Rohde: «... ero ammalato e a letto, quando è giunta la tua prima lettera, e non sono ancora guarito, oggi che è arrivata la tua seconda lettera... Sto pensando all'organizzazione di un'associazione wagneriana svizzera... Sono molto soddisfatto che la signora Wagner legga con gioia le mie 'prefazioni'. ... La più importante è la prima 'Sul *pathos* della verità'... Una piccola opera assai curiosa, che dice cinquanta cose sbagliate e cinquanta vere e giuste ... : Paul de Lagarde, *Sui rapporti dello Stato tedesco con la teologia, la Chiesa e la religione*... Leggo anche Hamann e ne sono molto edificato: si penetra nel periodo della incubazione della cultura dei nostri poeti e pensatori tedeschi. Molto profondo e intimo, ma indegnamente non artistico. Per il resto mi sono messo di nuovo a scrivere sugli antichi filosofi greci ... » (31 gennaio). L'ultimo accenno di Nietzsche è da riferire all'opera sua, rimasta manoscritta, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*. Da Rohde, che in quei giorni si era incontrato ad Amburgo coi Wagner, Nietzsche aveva appreso: «... la signora Wagner... ti prega, inoltre, di perdonarla per non aver risposto al tuo invio... Ti scriverà ella stessa... quanto apprezzi le tue 'prefazioni'. Mi è parso che la più importante fosse per lei quella sulla gara omerica, o almeno fosse quella sulla cui scia a lei piacerebbe di più vederti andare avanti: in parte perché, come mi ha spiegato in modo aforistico e (per il poco tempo) frammentario, con Schopenhauer la filosofia vera e propria ha raggiunto i suoi confini, in parte perché - secondo lei - le idee che hai esposto, se fossero maggiormente sviluppate, potrebbero essere un mezzo per la tua riabilitazione *filologica*. Ma questo, come noi sappiamo, è

un errore» (26 gennaio).

Il 17 gennaio esce sul «Musikalisches Wochenblatt» di E. W. Fritsch (organo di Wagner e dei wagneriani) una breve nota di Nietzsche in difesa di Wagner, contro il redattore del «Neues Reich», Alfred Dove.

In febbraio Nietzsche compone per le nozze Monod-Herzen a Firenze (6 marzo) una «Monodie à deux», che in realtà è la rielaborazione di un brano dell'«Oratorio di Natale» progettato da Nietzsche, e in parte schizzato, nel 1861.

Wagner: «... Vengono i momenti in cui posso concentrarmi profondamente, e allora penso anche a Lei e La vedo, così, tra me e Fidi» (27 febbraio).

In marzo esce una controreplica di Wilamowitz alla difesa della *Nascita della tragedia* scritta da Rohde: Nietzsche e Rohde sono concordi nel non rispondere nuovamente.

Il 28 marzo Nietzsche prende in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea una serie di opere scientifiche, di fisica, chimica, cosmologia, tra l'altro anche la *Philosophia naturalis* di Boscovich e *Denken und Wirklichkeit* di A. Spir.

6-13 aprile, Bayreuth, Norimberga

Nietzsche trascorre tutta la settimana prima di Pasqua (dal 6 al 12 aprile) con Rohde a Bayreuth. Porta con sé il manoscritto della *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, e ottiene il permesso di dedicare questa sua opera (poi tuttavia non pubblicata) a Cosima Wagner. A Bayreuth si parla inoltre del libro di Strauss *La vecchia e la nuova fede*: «Tra noi abbiamo una cattiva opinione di tutto ciò che in questi tempi grami incontra successo e accoglienze immediate: e il libro di David Strauss, che in pochi mesi ha avuto quattro edizioni, se non altro secondo questo canone dovrebbe essere molto cattivo», scrive Nietzsche a Cosima ancora nell'aprile, dopo la visita a Bayreuth.

Nietzsche trascorre la Pasqua da solo a Norimberga.

Mela aprile - metà luglio, Basilea

Nietzsche a Wagner: «... vivo rimuginando continuamente i ricordi delle giornate di Bayreuth, e le molte cose nuove imparate e vissute in brevissimo tempo si dispiegano con ricchezza sempre più grande davanti a me... La prego, mi prenda soltanto come uno scolaro, magari con la penna in mano e il quaderno davanti, e per di più uno scolaro con un ingegno molto lento e niente affatto versatile. È vero, io divento di giorno in giorno più melanconico, quando sento come vorrei aiutarLa, esserLe utile e come invece sono assolutamente incapace di farlo, sicché non posso neppure

contribuire a distrarLa e rasserenarLa. Ma forse quando avrò fatto quel che ora ho sottomano, cioè un'opera contro il famoso scrittore David Strauss, ciò sarà possibile. Ho letto ora la sua *Vecchia e nuova fede* e sono rimasto annichilito dall'ottusità e dalla volgarità sia dell'autore, sia del pensatore. Una bella raccolta di brani della specie più detestabile dovrà far vedere una buona volta che cosa sono realmente questi pretesi 'classici'. Durante la mia assenza l'opera del mio inquilino Overbeck 'sul cristianesimo della nostra teologia' ha fatto buoni progressi, essa ha un carattere talmente aggressivo contro tutti i partiti e d'altra parte è così inconfutabile e onesta, che anche lui, dopo la sua pubblicazione, sarà messo fuori legge ... Un po' alla volta Basilea diventa davvero la pietra dello scandalo» (18 aprile).

Il 24 aprile primo schizzo dell'«Inno all'amicizia», composizione musicale.

Nietzsche fa la conoscenza di Paul Rée, un amico di H. Romundt. Ai primi di giugno Elisabeth Nietzsche a Basilea, così pure Gersdorff.

Nietzsche comincia ad essere sofferente agli occhi. Deve fare una cura di atropina. È assistito da Gersdorff e da sua sorella. (Tra il maggio e il settembre del 1873 esistono solo due brevissime lettere scritte da Nietzsche). Letture comuni con Gersdorff, tra l'altro *Padri e figli* di Turgheniev. Nietzsche stima «il talento psicologico» di P. Rée.

Metà luglio - metà agosto, Flims (nei Grigioni)

Con Gersdorff a Flims, l'aria di montagna giova agli occhi di Nietzsche. Esce, ai primi di agosto, la prima «Considerazione inattuale»: *David Strauss l'uomo di fede e lo scrittore*. Recensione positiva di Karl Hillebrand. Cosima Wagner legge insieme a Malwida von Meysenbug la prima «Inattuale», scrive poi a Gersdorff (che tiene la corrispondenza di Nietzsche) in proposito: «Il ritratto del filisteo è veramente eccellente, magnifico il sentimento della non-cultura attuale e delle sofferenze degli uomini che aspirano a una cultura».

Metà agosto - 29 ottobre, Basilea

In condizioni migliori Nietzsche torna a Basilea. Il 14 settembre, dopo aver passato tutta l'estate con Nietzsche malato, Gersdorff lascia Basilea. Il 18 settembre Nietzsche, dopo sei mesi, torna a scrivere lettere, la prima è per Wagner: «Nutro qualche timore per l'inverno, perché mi è proibito leggere o tenere lezioni alla luce artificiale. Insomma non mi resta da fare altro che meditare: e ciò che medito è la mia seconda 'Inattuale'. Il piano è di scriverne 12, ed è già abbozzato. Il mio primo fascicolo ha provocato qui un effetto indescrivibile; è nata una letteratura giornalistica follemente

ostile contro di me, ma *letta* l'hanno tutti». Wagner risponde, lieto di «rivedere» la scrittura di Nietzsche, manifestando ancora preoccupazioni per la salute del suo amico; aggiunge tra l'altro: «Le ripeto l'idea che poco tempo fa ho manifestato ai miei, che cioè prevedo l'epoca in cui dovrò difendere il Suo libro [la 'Inattuale' su Strauss] contro di Lei. L'ho preso di nuovo tra le mani e Le giuro, per Dio, che La ritengo l'unica persona che sappia ciò che io voglio!» (21 settembre).

Ai primi di ottobre, visita di Rohde a Basilea. Il 18 ottobre Nietzsche è invitato a rivolgere, per incarico del comitato patrocinatore, un appello al popolo tedesco a favore dell'impresa di Bayreuth. In un primo momento egli si rivolge a Rohde, chiedendogli se può scrivere l'appello in sua vece. Alla fine, il 22 ottobre, scrive egli stesso l'*Appello ai tedeschi*, da presentare a Bayreuth, al convegno dei delegati delle associazioni wagneriane e dei membri del comitato patrocinatore dell'impresa di Bayreuth.

30 ottobre - 2 novembre, Bayreuth

Nietzsche al convegno di Bayreuth: il suo «appello» viene respinto dai delegati, perché ritenuto troppo «pessimistico». Wagner gli dona la raccolta delle sue opere in nove volumi. I Wagner rimangono molto preoccupati per l'aspetto di Nietzsche, ma più ancora per il suo stato d'animo.

novembre - dicembre, Basilea

Le condizioni di salute di Nietzsche, in particolare gli occhi, peggiorano di nuovo. Ciò nonostante egli continua a lavorare alla seconda «Inattuale». Il 28 novembre chiede a Rohde di aiutarlo nella prossima lettura di bozze. Il 28 novembre Cosima Wagner scrive una lettera assai allarmata a Rohde, chiedendo notizie di Nietzsche: «Il suo appello era splendido - l'unica parola giusta e bella - ma a chi è permesso dirla? In questi giorni ho ripreso tra le mani tutti i quaderni che ho del nostro amico, le conferenze, le prefazioni, l'abbozzo per la *Nascita della tragedia* [cioè «La nascita del pensiero tragico»] e mi sono sentita presa da una gioia così profonda per la pienezza e la profondità di queste cose... Mio padre [Franz Liszt] ... mi ha scritto che ha letto con passione le 'Considerazioni inattuali', e mi ha incaricato di esprimere al suo autore tutta la sua ammirazione e simpatia».

Ai primi di dicembre Gersdorff è di nuovo a Basilea. Scrive per Nietzsche il manoscritto della seconda «Inattuale» da inviare in tipografia.

Natale 1873 - primi di gennaio 1874, Naumburg

Per le ferie di Natale Nietzsche è a Naumburg: «sono stato malato, a letto - qui in patria; la vecchia litania!» (a Gersdorff, 26 dicembre). A Bayreuth Cosima Wagner e Malwida von Meysenbug ricordano insieme Nietzsche. Malwida «aveva messo sotto l'albero di Natale le opere di Hölderlin, e subito colgono, ambedue, i singolari rapporti tra Hölderlin e Nietzsche, che esistono senza dubbio e senza dei quali non è possibile intendere Friedrich Nietzsche, come non è possibile intenderlo senza Novalis, che è il punto di partenza del suo svolgimento, per quanto ciò possa sonare paradossale» (testimonianza di Dumoulin-Eckart, in base ai diari di Cosima).

Nietzsche si reca a Lipsia per consegnare a Fritzsche il manoscritto della seconda «Inattuale». Va a trovare Ritschl e su questa visita scrive a Rohde: «in mezz'ora hanno sparato rapidamente un bel po' di parole contro di me, senza che io mi lasciassi colpire, - alla fine hanno concluso che sono presuntuoso e che li disprezzo, l'impressione complessiva è stata sconsolante: il vecchio Ritschl si è messo ad imprecare contro Wagner come poeta, poi ancora contro i Francesi (io passo per ammiratore dei Francesi), alla fine, in base a delle voci, ma ferocemente, ha detto male del libro di Overbeck. Sono venuto a sapere che la Germania si trova negli anni della scapestratezza: sicché anche io mi sono preso il diritto di essere un po' scapestrato (si voleva così rimproverarmi la mia smoderatezza e rozzezza contro Strauss)» (31 dicembre).

1874, gennaio - luglio, Basilea

Rapporti sempre più stretti di Nietzsche col suo scolaro Adolf Baumgartner. All'inizio dell'anno Nietzsche sottopone ad analisi tutta la questione dell'impresa di Bayreuth, che in quel momento sembrava dover fallire: «ho imparato molto da questa ricerca, e ora credo di capire Wagner molto meglio di prima» (a Rohde, febbraio). Il 20 febbraio uno stanziamento di 100.000 talleri da parte di Luigi II di Baviera garantisce definitivamente il successo dell'impresa di Bayreuth: l'apertura del teatro wagneriano, con l'esecuzione dell'*Anello del Nibelungo*, è fissata per l'estate del 1876. Esce la seconda «Inattuale» di Nietzsche: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Il 25 febbraio lettera evasiva di Burckhardt su questo scritto di Nietzsche. Wagner: «Da otto giorni abbiamo ricevuto dal libraio il Suo scritto e gli abbiamo dedicato tre serate di meditata lettura... Con tutta brevità avrei soltanto da dichiararLe che provo un grande orgoglio di non avere ormai più niente da dire e di poter lasciare a Lei tutto il resto» (27 febbraio). Nietzsche riprende la lettura di *Denken und Wirklichkeit* di Spir (prestito dalla biblioteca universitaria: 28 febbraio).

Ancora il 20 marzo Cosima Wagner scrive a Nietzsche una lettera particolareggiata sulla seconda «Inattuale», che contiene alcune critiche di dettaglio e non nasconde una certa tiepida accoglienza, nonostante le

parole amichevoli. Nella stessa lettera Cosima stronca le *Dodici lettere di un eretico dell'estetica* (di Karl Hillebrand), che Nietzsche le aveva raccomandato di leggere. Lettura del libro di E. v. Hartmann su Shakespeare (preso in prestito il 23 marzo dalla biblioteca dell'università). Il 13 aprile prende in prestito Boscovich, *Philosophia naturalis*.

Il 17 aprile Nietzsche termina la prima stesura dell'«Inno all'amicizia».

Nell'estate del 1874 Elisabeth Nietzsche è di nuovo a Basilea. Per Pentecoste (24-25 maggio) gita a Sciaffusa di Nietzsche con sua sorella: egli ha terminato la composizione dell'«Inno all'amicizia».

Carteggio con la nobildonna italiana Emma Guerrieri-Gonzaga, provocato dalla seconda «Inattuale».

Stato di tensione tra Nietzsche e i Wagner: «vengo a sapere proprio ora, attraverso Gersdorff e gli amici di Bayreuth, che ci si preoccupa molto di me, che si trova il mio stato d'animo pericoloso e funereo, ecc. Ora io non posso farci niente; vi sono persone che da lontano vedono meglio di me, che mi sono il più vicino: sicché dietro quelle preoccupazioni deve pur esserci qualcosa. Ma la mia salute, dal punto di vista fisico, è buona, lo stomaco, l'intestino, il colorito, tutto è sano; per di più sono di nuovo in una condizione di spirito passabilmente produttiva, dunque sereno; ho mia sorella presso di me; insomma somiglio abbastanza a una persona felice, almeno per quanto io so della felicità: dato che non vi è dubbio che esista qualcosa del genere» (1 giugno, a Rohde).

Nel duomo di Basilea Nietzsche ode per la prima volta il «Triumphlied» di Brahms: «Ultimamente è stato qui il tuo compaesano Brahms; ho sentito molto di lui e soprattutto il suo *Triumphlied*, da lui stesso diretto. Venire a capo di Brahms è stata una delle più difficili prove per la mia coscienza estetica; adesso ho la mia piccola opinione su quell'uomo. Ma ancora assai incerta» (14 giugno, a Rohde). In occasione della «Festa della musica» Nietzsche si reca a Zurigo, per ascoltare ancora una volta il «Triumphlied» di Brahms (12 luglio).

20 luglio -15 agosto, Bergün, Bayreuth

Nietzsche con Romundt a Bergün nei Grigioni: lavora alla terza «Inattuale». Il 4 agosto giunge a Bayreuth. Diario di Cosima: «... fu portato a Wahnfried un biglietto, in cui Nietzsche comunicava di trovarsi malato in albergo. Il Maestro si precipita all'albergo e lo porta a casa. Presto si riprende e trascorriamo insieme una allegra serata. Ma ciò che riferisce sulla gente delle università è spaventoso. Come al solito, racconta di articoli della 'Neue Freie Presse' e altre cose del genere; dice anche che Du Bois-Reymond in un 'discorso sulla lingua tedesca' ha contrapposto Lessing a Goethe e ha definito quest'ultimo, in un certo senso, un danno per il popolo tedesco». Il diario di Cosima contiene anche il racconto

dell'incidente nato in seguito alla richiesta di Nietzsche che Wagner prendesse conoscenza del *Triumphlied* di Brahms, di cui Nietzsche aveva portato seco la musica. «Costernazione - scrive Cosima - sulla povertà di questa composizione esaltata perfino da Nietzsche. Una goffa mistura di Händel, Mendelssohn e Schumann. Richard si arrabbia molto e parla del suo desiderio di trovare in musica qualcosa che abbia la superiorità del *Cristo* [di Liszt], dove si fa sentire almeno un impulso di plasmazione, un sentimento». Anche Overbeck a Bayreuth il 15 agosto.

Metà agosto - fine settembre, Basilea

Nietzsche cambia editore: si tratta di Ernst Schmeitzner a Chemnitz, cui egli invia il 19 agosto la prima metà della terza «Inattuale». Il 9 settembre completa l'invio del manoscritto.

29 settembre - 6 ottobre, Rigi, Lucerna

Il 29 settembre Nietzsche va, con Romundt e Baumgartner, per tre giorni sul Rigi, quindi è da solo a Lucerna per una cura termale. Progetti per la quarta «Inattuale» («Noi filologi» - restata allo stato di abbozzo nel 1875).

6 ottobre - 22 dicembre, Basilea

Esce la terza «Inattuale»: *Schopenhauer come educatore*. Il 16 ottobre Gersdorff per una settimana a Basilea. Cosima Wagner: «Questa è la mia 'inattuale', mio caro amico, e io La ringrazio di cuore della gioiosa eccitazione che ho provato nel leggerla. Sentimenti, pensieri, idee, conoscenza, capacità, scienza mi hanno lasciata stupefatta, e anche io mi sono riscaldata al fuoco entusiastico che arde in tutto questo libro come mi è successo per la *Nascita della tragedia*» (26 ottobre).

Alla metà di novembre Nietzsche ascolta il *Carnevale romano* di Berlioz. Rapporti con la famiglia Miaskowski dei «tre signori» dello Schützengraben, 45 (Nietzsche, Overbeck, Romundt).

14 novembre: Nietzsche prende di nuovo in prestito dalla biblioteca universitaria: A. Spir, *Denken und Wirklichkeit*.

A Rohde: «Domani è il compleanno di Overbeck, compirà 37 anni. Che libro eccellente ha scritto: lo assaggio qua e là e mi piace sempre di più. Nella sua natura vi è una tenace energia di cui ho la più alta opinione; è indipendente, buono e assiduo, e ha il coraggio di possedere anno per anno tutte e tre queste qualità... Stasera per un quarto d'ora sono stato felice: ho sentito il *Carnaval romain* di Berlioz» (15 novembre).

Per le ferie natalizie Nietzsche è a Naumburg. Termina la stesura finale dell'« Inno all'amicizia». Wagner a Nietzsche: «... la Sua lettera ci ha nuovamente riempito di preoccupazione per Lei... Tra l'altro ho scoperto che in vita mia non sono mai stato tanto con degli uomini come Ella fa a Basilea, la sera: se siete tutti degli ipocondriaci, la faccenda non deve essere molto divertente. A quanto pare a questi giovani mancano delle donne; certo si potrebbe dire, come una volta disse il mio vecchio amico Sulzer: dove prendere senza rubare? Tuttavia, alle brutte, si potrebbe anche rubare. Intendevo dire che Ella dovrebbe sposarsi o comporre un'opera; l'una cosa La aiuterebbe altrettanto bene e altrettanto male dell'altra. Ma penso che la cosa migliore sia il matrimonio... Qui dovrebbe passare con noi tutte le ferie estive.

Ma, con estrema cautela, ecco che Ella già al principio dell'inverno ci fa sapere di aver deciso di trascorrere le ferie estive su di un'altissima e solitaria montagna della Svizzera: non suona tutto ciò come un premunirsi accuratamente contro qualsiasi invito da parte nostra?... Santo cielo! Sposi una donna ricca! Perché mai proprio Gersdorff deve essere un uomo! E poi viaggi, si arricchisca di tutte le magnifiche esperienze che hanno fatto di Hillebrand un uomo così poliedrico e (ai Suoi occhi) invidiabile, e... componga la Sua opera, che certo sarà tremendamente difficile poter rappresentare... Come vede le Sue notizie mi hanno di nuovo ispirato idee radicali: ma non riesco a essere spettatore in cose del genere» (26 dicembre).

SULLA COMPOSIZIONE DELLA
«NASCITA DELLA TRAGEDIA»
E DELLE «CONSIDERAZIONI INATTUALI, I-III»

Il primo affacciarsi dei pensieri direttivi che condurranno alla *Nascita della tragedia* risale all'inverno 1868-1869, come si è detto nella «Cronologia». Ma è soltanto un anno più tardi, nell'inverno 1869-1870, che questi pensieri cominciano ad assumere, sia pure ancora frammentariamente, una forma scritta. Si tratta dei lavori preparatori e poi della stesura definitiva per le conferenze *Das griechische Musikdrama* («Il dramma musicale greco») e *Sokrates und die Tragödie* («Socrate e la tragedia»), tenute da Nietzsche a Basilea rispettivamente il 18 gennaio 1870 e il primo febbraio 1870. Nuovi appunti della primavera 1870 conducono poi alla stesura elaborata di uno scritto dal titolo *Die dionysische Weltanschauung* («La visione dionisiaca del mondo») del luglio 1870. Una parte di questo scritto verrà poi ricopiata e mandata in omaggio a Cosima Wagner per il Natale 1870, sotto il titolo «La nascita del pensiero tragico».

La prima raccolta consistente di materiale in vista di un'opera impegnativa, che sarà *La nascita della tragedia*, avviene negli ultimi mesi del 1870, precisamente in U I 3, quaderno di 186 pagine. Una stesura continua non è ancora tentata in questo quaderno, ma l'intenzione unitaria è già presente, come mostra il titolo posto all'inizio: *Die Tragödie und die Freigeister* («La tragedia e gli spiriti liberi»).

In vista di un'elaborazione continua, Nietzsche riprende in mano le stesure delle due conferenze correggendo e ampliando la seconda. Il manoscritto in cui erano contenute queste due stesure è risultato perduto dopo la seconda guerra mondiale: si tratta del quaderno U I 1, di 152 pagine (cfr. *Sachl. Vorber.*, Mette, pp. LXIX-LXX).

La prima stesura continua dell'opera più vasta è tentata in U I 2. La cronologia di questo quaderno capitale nel quadro della *Nascita della tragedia* è piuttosto complessa. È difficile andar oltre all'accertamento di successive stratificazioni, i cui confini non sempre sono netti. Chiara è la composizione anteriore della suddetta stesura di «La visione dionisiaca del mondo» (che infatti abbiamo designato con U I 2a). La parte successiva, che sembra scritta in un periodo relativamente breve (dalla fine del 1870 all'aprile 1871), può essere quindi presentata come uno strato unico (U I 2b), in cui tuttavia occorre osservare che l'ultima parte del quaderno è stata riempita prima di quanto precede, come dimostra il fatto che nelle pp. 190-234 si trovano delle stesure preparatorie di pp. 47 sgg. Inoltre si deve stabilire una separazione anche entro il gruppo di pagine 47-189: la pagina 47 e le seguenti sino a 148 costituiscono una trattazione continua

che si riattacca a ciò che precede, cioè alla «Visione dionisiaca del mondo». È questa l'unica prima stesura complessiva della *Nascita della tragedia*: all'insieme di U I 2, 1-148 Nietzsche diede all'inizio del quaderno il titolo *Ursprung und Ziel der Tragödie* («Origine e scopo della tragedia») e in una lettera a Rohde del 27 marzo 1871 dichiara finito questo scritto, dandogli il suddetto titolo. Le pagine 149-189 di U I 2 sono invece le ultime scritte (la cosa è tuttavia incerta per le pagine 180-189, in cui possono esservi passi scritti nello stesso periodo delle pp. 190 sgg.), tra il marzo e l'aprile del 1871, quando si affacciò il progetto di aggiungere all'opera una parte riguardante Wagner.

Mentre ancora scriveva questa stesura, Nietzsche già cercava di elaborare nella forma di manoscritti per la stampa i suoi due temi principali, presumibilmente in due trattazioni separate che si riattaccavano rispettivamente alla «Visione dionisiaca del mondo» e a «Socrate e la tragedia». La prima elaborazione si conclude nel febbraio 1871 e comprende: una prefazione a R. Wagner (Mp XII 1 b = II[I]) lasciata poi cadere; un rifacimento della «Visione dionisiaca»; infine 11 pagine di manoscritto per la stampa, il cosiddetto «frammento di Lugano» (Mp XII I c = 10[I]), che del pari fu poi lasciato cadere (alla sua base sta la parte iniziale della citata «Origine»), ma venne poi ripreso alla fine del 1872 con lievi modificazioni e con il titolo *Der griechische Staat* («Lo Stato greco»). La seconda rielaborazione, che probabilmente si concluse nel marzo 1871, iniziava con D 3, 40-45 (manoscritto per la stampa), continuava con D 3, 29-37 (che si fonda interamente sull'«Origine»: U I 2, 139-142; 77-85; 7[123]), e concludeva con D 3, 46-62 (del pari fondato quasi del tutto sull'«Origine», ossia su U I 2, 86-124, a parte qualche stesura isolata in U I 4 e U I 5). Questo secondo troncone continuò ancora a essere considerato separatamente da Nietzsche, quando già, nell'aprile 1871, egli aveva fatto la proposta all'editore Engelmann di pubblicare un'opera complessiva, dal titolo *Musik und Tragödie* («Musica e tragedia»): infatti non ottenendo risposta dall'editore, Nietzsche lo riprese e lo fece pubblicare a sé come stampa privata nel giugno del 1871, con il titolo *Sokrates und die griechische Tragödie* («Socrate e la tragedia greca»). Il testo per la stampa era costituito dal manoscritto definitivo descritto: il testo di «Socrate e la tragedia greca» coincide con quello di D 3 per le pagine in questione. Il primo troncone invece aveva intanto subito delle modifiche: 10[I] venne soppresso, e sostituito da D 3, 14-21 (pagine fondate ancora quasi totalmente sull'«Origine», cioè su U I 2, 126-133, ma che prima di passare in D 3 furono in parte riscritte in U I 4, e in piccola parte su U I 5), cui si aggiunsero 7 pagine di manoscritti per la stampa (ossia MP XII 1 d, 22-27 = 12[I]). Questo miglioramento avvenne presumibilmente all'inizio di aprile. A questo punto emergono due esigenze nuove: estensione del piano in senso wagneriano, e urgenza di una pubblicazione unitaria. Nietzsche si mette subito al lavoro sul primo punto, e quanto al secondo procede ora

alla fusione dei due nominati tronconi, cancellando l'ultima pagina di Mp XII I d (che è senza numero) e numerando da 1 a 27 le pagine del primo gruppo; a questo fa seguire il secondo gruppo di pagine di manoscritti per la stampa, numerandole da 28 a 59 e mantenendo la successione sopra descritta (infatti le pagine 40-45; 29-37; 46-62, nella numerazione definitiva di D 3, erano invece, nella primitiva numerazione cancellata, le pagine 28-59). Il merito di aver ricostruito questa prima unificazione del materiale della *Nascita della tragedia*, fissando inoltre come tappe preparatorie l'inserzione di 10[I] e di 12[I], è di H. J. Mette, che pubblicò queste 59 pagine di manoscritti per la stampa come prima forma definitiva della futura *Nascita della tragedia* (F. N. *Sokrates und die griechische Tragödie*, hrsg. von H. J. Mette, München 1933). Il titolo è tratto dalla prima pagina di Mp XII I b (prima della prefazione a Wagner poi abbandonata). Il problema è ora di stabilire in quale rapporto sta questa stesura pubblicata da Mette con il manoscritto inviato poco dopo (20 aprile 1871) a Engelmann, dal titolo *Musik und Tragödie* («Musica e tragedia»), che si ritrova cancellato sulla pagina 1 di D 3. Mette ritiene che il manoscritto inviato a Engelmann fosse quello definitivo della *Nascita della tragedia*, ossia che nel frattempo fosse caduto 12[I], fossero state scritte D 3, 22-28, 38-39, cambiati l'ordine e la numerazione delle pagine seguenti, e infine fosse stata scritta la parte finale su Wagner (D 3, 63-97), nonché la prefazione definitiva. Ciò pare tuttavia impossibile per varie ragioni. Nella lettera a Engelmann anzitutto Nietzsche parla di un'opera di «circa 90 pagine di stampa», il che non si accorda con l'estensione di GT, aggiungendo di inviare «l'inizio del manoscritto». Con questo «inizio» dobbiamo presumibilmente intendere le prime 27 pagine nella stesura pubblicata da Mette: infatti le pagine 28-59 dovettero rimanere nelle mani di Nietzsche, in quanto esse sono indiscutibilmente la base per la stampa di «Socrate e la tragedia greca» (come dimostrano errori e particolarità di questa stampa), cioè dello scritto fatto pubblicare da Nietzsche mentre il manoscritto «Musica e tragedia» era ancora nelle mani di Engelmann (cfr. Nietzsche a Engelmann, giugno 1871, 28 giugno 1871). Quindi nel giugno 1871 le pagine D 3, 40-45; 29-37; 46-62 (= «Socrate e la tragedia greca») avevano ancora la vecchia numerazione 28-59, cosicché il manoscritto consegnato a Engelmann non poteva essere quello definitivo. È presumibile che Nietzsche compisse la prima unificazione (con la prima numerazione 1-59) poco prima di tale consegna, e che la sola differenza della stesura destinata a Engelmann, rispetto a quella pubblicata da Mette, consistesse nell'omettere la vecchia prefazione (II [I]) e il titolo «Socrate e la tragedia greca», sostituito da «Musica e tragedia». Tuttavia già nell'aprile si era precisato il progetto di includere nell'opera una parte sulla musica moderna, anzi aveva avuto in ogni caso già un principio di realizzazione: nella citata lettera a Engelmann è ricordata «tutta quanta l'ultima parte», e si parla inoltre dell'«impressione che la lettura di singoli brani del mio

lavoro ha fatto sui miei amici». Si può pensare quindi che già alla fine di aprile avesse pronto un certo materiale per l'ultima parte, senza tuttavia averlo ancora elaborato in manoscritto per la stampa. L'elaborazione definitiva fu piuttosto lenta: solo alla metà d'ottobre fu dato un manoscritto al nuovo editore Fritzsch (Nietzsche a P. Deussen, 16 ottobre 1871), ma neppure questo era completo, poiché ancora il 18 novembre 1871 Nietzsche scrive a Fritzsch: «Mando perciò oggi quello che sinora è pronto per la stampa e prometto di inviare al più presto il resto e la prefazione».

Soltanto il 12 dicembre fu fatto l'ultimo invio (Nietzsche a Gersdorff, 14 dicembre 1871). È verosimile che il manoscritto consegnato a metà ottobre avesse la numerazione definitiva, e già fossero scritte almeno D 3, 22-28. Del titolo definitivo *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* si parla già nell'ottobre, ma dei dubbi sussistono ancora il 12 dicembre 1871 (cfr. D 3, III).

Con questo titolo l'opera viene pubblicata nel gennaio 1872; su un esemplare di questa prima edizione Nietzsche annota in seguito alcune correzioni, soprattutto nelle prime pagine, e su questo testo migliorato verrà poi pubblicata nel febbraio 1874 la seconda edizione (la quale tuttavia, essendo stato nel frattempo comprato il magazzino di Fritzsch dall'editore Schmeitzner, sarà messa in vendita solo nel 1878). Questa seconda edizione è la base del nostro testo: essa si differenzia infatti dalla terza (1886), solo in quanto quest'ultima modificherà il frontespizio e sostituirà la prefazione con il *Versuch einer Selbstkritik*, «Tentativo di autocritica» (che pubblichiamo all'inizio). Per l'ultima fase nell'elaborazione di GT, fra l'aprile e l'autunno 1871, i quaderni sui quali Nietzsche raccolse il suo materiale sono: U I 5, U I 4, Mp XII 1 a, P I 16. Mancano punti di appoggio per poter ricostruire le fasi successive di questo ampliamento.

U II I è un quaderno di 250 pagine, riempite in buona parte. La sua cronologia è piuttosto chiara, primavera-autunno 1873, e le pagine sono scritte nella successione: 249-217 (dal fondo all'inizio); 1-13; 15-215. Il quaderno è quasi completamente dedicato alla prima «Considerazione inattuale» (DS), e riempito in un tempo brevissimo, ad eccezione delle pp. 139, 143, 147-149, 203, 205, 215 (quest'ultima di cronologia incerta), scritte nell'autunno 1873.

I tempi della composizione di DS sono determinabili con precisione. Il 5 aprile Nietzsche dichiara di aver finito di scrivere U 18, e già il 18 aprile, in una lettera a Wagner, dice di aver intrapreso lo scritto contro Strauss (da questa lettera sembrerebbe che in tale data egli avesse già scritto U II 1, 249-217; 1-13); il 5 maggio ha quasi finito la bella copia di DS, ossia U II I, 15-128 (lettera a Rohde, 5 maggio 1873); per il 22 maggio non riesce a mandare a Wagner il manoscritto definitivo, a causa delle ultime correzioni

(Nietzsche a R. Wagner, 20 maggio 1873). Il libro viene poi pubblicato nell'estate (*Unzeitgemässe Betrachtungen, Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller*, Fritzsche, Leipzig 1873); il manoscritto per la stampa non ci è pervenuto. Abbiamo però le bozze, nonché una lista di errori di stampa fatta in seguito da Gersdorff e una bozza di correzioni (forse un *Errata-Corrigé* non stampato).

La composizione e la stampa di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cadono tra la metà di dicembre 1873 e la metà di febbraio 1874 (Nietzsche a Overbeck, 31 gennaio 1873; a Rohde, 31 dicembre 1873; a Gersdorff, 11 febbraio 1874; a Rohde, metà febbraio 1874). Abbiamo il manoscritto per la stampa (D 7), scritto in gran parte da Gersdorff. Le bozze furono lette da Rohde; possediamo queste bozze, con note e proposte di correzioni di Rohde (quasi sempre accolte da Nietzsche), di cui rendiamo conto nell'apparato. Il libro fu pubblicato da Fritzsche, con il titolo: *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig 1874. Su un esemplare di questa edizione Nietzsche annotò più tardi (probabilmente nel 1886) correzioni e miglioramenti (limitatamente alle prime 15 pagine): anche di queste varianti diamo notizia nell'apparato.

U II 6 è un quaderno di 236 pagine, utilizzate quasi interamente per la stesura di SE (se ne ricava tuttavia anche un certo numero di frammenti postumi). In buona parte il quaderno è stato scritto nella primavera del 1874, tra il marzo e il maggio (Nietzsche a F e E. Nietzsche, 26 marzo 1874; Nietzsche a Rohde, 10 maggio 1874), ma il lavoro si protrasse sino all'estate. Non crediamo che siano andate perdute precedenti stesure preparatorie di SE; dopo saltuari tentativi in quaderni precedenti, Nietzsche passò senz'altro in questo quaderno a un tentativo di stesura continua. Tale stesura manca però di ordine: l'organicità viene raggiunta solo in un secondo tempo, riattaccando tra loro varie sezioni disseminate nel quaderno. U II 6 sta quindi a metà tra la stesura preparatoria e la bella copia: a seconda dei capitoli e dei temi, prevale l'uno o l'altro carattere.

Il completamento e la rifinitura di SE furono un po' laboriosi (Nietzsche a Rohde, 4 luglio 1874) e si protrassero sino alla fine di agosto. Il libro porta il nome di Fritzsche come editore, ma in realtà sin dal principio di luglio Nietzsche tratta con E. Schmeitzner, che ha assunto la responsabilità editoriale delle «Inattuali». A quest'ultimo Nietzsche consegna la prima metà del manoscritto il 19 agosto. La stampa procedette spedita: il 9 settembre Nietzsche mandò il resto del manoscritto (questo manoscritto per la stampa di suo pugno ci è giunto solo frammentariamente [D 8]: ci mancano la prima e l'ultima parte); le ultime bozze arrivarono probabilmente il 26 settembre, e Nietzsche ricevette i primi esemplari stampati tra il 7 e il 15 ottobre (lettera a Rohde, 7 ottobre 1874; a E. Schmeitzner, 15 ottobre 1874). Esiste un esemplare di questa

edizione con correzioni di Nietzsche (in taluni casi però la mano di tali correzioni è incerta). Il titolo del libro era: *Unzeitgemässe Betrachtungen, Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher*, Leipzig 1874.

NOTE AL TESTO DELLA «NASCITA DELLA TRAGEDIA»

Tentativo di autocritica

- [1] Stesura primitiva in W I 8, 107-108: «Forse parlerei oggi con maggiore cautela e minore sicurezza di problemi psicologici tanto difficili quanto lo è l'origine della tragedia presso i Greci. Una questione fondamentale è il rapporto del Greco con il dolore, il suo grado di *sensibilità*, e lo stabilire se il suo *desiderio di bellezza* sia derivato da un desiderio di ingannare se stesso nell'illusione, da un'avversione per la "verità" e la "realtà". Allora lo *credevo*; oggi vedrei in questo l'espressione di un *romanticismo* personale (per cui senza dubbio fui *condannato* a soggiacere per un certo tempo al fascino di colui che fino a oggi è stato il più grande di tutti i romantici). - Qual è il significato della follia dionisiaca presso i Greci? Questo problema non è stato affatto sentito dai filologi e dagli amici dell'antichità; con la *sua* soluzione collegai la questione sulla possibilità in genere di comprendere la natura greca. - I Greci stabiliti come i tipi più possenti e meglio riusciti di quello che è stato sino a oggi l'uomo: in quale rapporto sta il pessimismo rispetto a loro? Quest'ultimo è soltanto un sintomo di fallimento? E nel caso in cui anche presso i Greci il pessimismo non mancasse, esso appare forse come un segno di forza declinante, come un avvicinarsi della vecchiaia, una corruzione fisiologica? No, proprio il contrario: nella ricchezza delle loro forze, nella pienezza di una giovanile salute i Greci sono pessimisti; con l'accentuarsi della debolezza essi diventano per l'appunto più ottimistici, più superficiali, più bramosi di logica, di logicizzare il mondo. - Problema: forse proprio l'ottimismo è un sintomo del senso di debolezza? - Così io ho sentito Epicuro - come un sofferente. La volontà di pessimismo è il segno della *forza* e della *durezza*: non si ha paura di ammettere ciò che è terribile. Dietro il *pessimismo* c'è il coraggio, l'orgoglio, il desiderio di un *grande* nemico. Questa fu la mia nuova prospettiva. - Peccato che allora io non abbia avuto il coraggio di formarmi sotto ogni riguardo un mio *proprio* linguaggio per *intuizioni* così mie, e peccato che abbia cercato di esprimere in formule schopenhaueriane cose cui non poteva aver corrisposto nessuna esperienza diretta entro l'anima di Schopenhauer: lo si ascolti parlare della tragedia greca, e si noti quanto falsa e quanto lontana dovesse apparire a un discepolo di Dioniso una siffatta dottrina morale di sconsolata rassegnazione. - Peccato ancor più, che io abbia guastato il grandioso problema greco mescolandovi le cose più moderne - che abbia riposto speranze sul meno greco fra tutti i movimenti artistici, su quello wagneriano, e che abbia cominciato a favoleggiare sulla natura tedesca, come se essa fosse appunto in procinto di scoprire se stessa. In seguito imparai a pensare abbastanza spietatamente riguardo a questa "natura tedesca", come pure riguardo alla pericolosità della musica tedesca - la quale è una corruttrice di nervi di prim'ordine, e doppiamente pericolosa, nella sua duplice qualità di inebriante e annebbiante, per un popolo che ama l'ebbrezza e tratta l'oscurità come virtù. — Dove può trovarsi oggi una palude di oscurità e di morboso misticismo simile a quella dei wagneriani? Ci fu fortunatamente

per me un'ora di illuminazione su quello che è il mio posto - quell'ora in cui Richard Wagner mi parlò delle estasi che sapeva trarre dalla cena cristiana. Più tardi egli ha fatto anche della musica al riguardo . . .».

- [2] *Mentre i tuoni. . . (o epilogo)*] stesura primitiva in W I 8, 97: «Mentre i tuoni della battaglia di Wörth trascorrevano sull'Europa attonita - io scrissi in un angolo delle Alpi i pensieri decisivi di questo libro, in fondo non tanto per me quanto piuttosto per Richard Wagner, della cui interpretazione in direzione dei Greci e del sud nessuno prima d'allora si era soverchiamente preoccupato».
- [3] *da cui vuole ... «la paura»*] allusione al *Siegfried* di Wagner.
- [4] *E che significato ha poi . . . adunanze culturali*] stesura primitiva in W I 8, 109: «Uno dei più difficili problemi psicologici: sulla base di quali bisogni il Greco inventò il *satiro*? In conseguenza di quali esperienze? Estasi endemiche, in cui un'intera comunità contempla il dio da essa inventato e invocato: ecco qualcosa di comune a tutte le antiche civiltà (l'allucinazione - come primordiale potere pittorico - che si trasferisce alla comunità); procedimenti per giungere a un tale livello di eccitazione dei sensi nell'adorazione».
- [5] *Platone*] cfr. *Fedro* 244 a; la stessa citazione si ritrova in M 14.
- [6] *Schopenhauer*] cfr. *Parerga e Paralipomena*, n, 107 (ed. Frauenstädt), BN. Cfr. la traduzione italiana (Torino 1963), p. 735.
- [7] *II, 495*] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.
- [8] *per “vivere . . . tutto*] cfr. Goethe, *Generalbeichte (Confessione generale)*.
- [9] *E non dovrei. . . fra tutte*] cfr. Goethe, *Faust*, II, vv. 7438-7439.

- [*] Il manoscritto per la stampa portava il titolo, poi cancellato da Nietzsche: «*Musica e tragedia. Una serie di considerazioni estetiche*».
- [1] *nel mondo greco sussiste...attica*] testo della prima edizione: «nell'arte greca sussiste un'antitesi stilistica: in essa due impulsi diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in dissidio tra loro, e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetuare in essi la lotta di quell'antitesi, sino a che alla fine, nella massima fioritura della "volontà" greca, tali impulsi appaiono fusi al fine di produrre assieme l'opera d'arte della tragedia attica».
- [2] *Lucrezio*] cfr. *De rerum natura*, vv. 1169-1182.
- [3] *Maestri cantori*] cfr. 7[180].
- [4] *e il poeta ellenico...sogno vero*] testo della prima edizione: «nel sogno il poeta ellenico sperimentò in sé ciò che un profondo epigramma di Friedrich Hebbel dice con queste parole: Nel mondo reale molti altri mondi sono Intrecciati, il sonno li districe di nuovo, Sia l'oscuro sonno della notte che soggioga tutti gli uomini, Sia quello luminoso del giorno che coglie solo il poeta; E così anche questi mondi, perché il tutto si esaurisca, Attraverso lo spirito umano entrano in un essere svolazzante».
- [5] *L'uomo filosofico...con perspicuità totale*] testo della prima edizione: «Quando questo sentimento di illusione cessa totalmente, cominciano gli effetti morbosi e patologici, in cui la naturale forza risanatrice dello stato di sogno va allentandosi. Entro questo limite peraltro non sono soltanto le immagini piacevoli e amiche, quelle che sperimentiamo in noi con perspicuità totale».
- [6] *inferno*] in italiano nel testo.
- [7] *solare*] cfr. Goethe, *Zahme Xenier*, III.
- [8] *Schopenhauer*] testo della prima edizione: «il nostro grande *Schopenhauer*».
- [9] *I, p. 416*] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.
- [10] *montagne d'onde*] così la prima e la seconda edizione; Schopenhauer dice invece: «montagne d'acqua».
- [11] *Senti...mondo*] parole mancanti nella prima edizione.
- [12] *espressione aristotelica*] cfr. Aristotele, *Poetica*, 1447 a 16.
- [13] *la corrente unitaria della melodia*] parole mancanti nella prima edizione.
- [14] *Edipei*] in U I 5 seguivano le parole, poi cancellate da Nietzsche: «quella prematura morte di Achille».
- [15] Cfr. 9 [5].
- [16] *E così...distrutto*] variante di U I 5: «Ho così accennato che la conseguenza immediata della nascita del dionisiaco, ovunque esso riuscì a penetrare, fu la distruzione dell'apollineo».

- [17] Cfr. 9[7].
- [18] *Da principio...idea poetica*] cfr. la lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796.
- [19] *Baccanti*] cfr. *Baccanti*, vv. 668-677.
- [20] I, p. 295] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.
- [21] *Quindi tutte le nostre...spettatore*] stesura preparatoria in U I 2: «In questo senso tutte le nostre fruizioni e conoscenze artistiche non hanno davvero una grande importanza, poiché quell'essere, che in quanto unico creatore e spettatore di ogni commedia artistica si procura un eterno godimento, non è un'identica cosa con noi. Così dovremmo pensare, se l'esistenza del genio non ci insegnasse al tempo stesso che quell'essere primordiale ci immagina d'altro canto come creatori e fruitori dell'arte: in tal modo noi siamo ora miracolosamente l'inquietante immagine della fiaba, che gira gli occhi e può guardare se stessa. In ogni momento artistico siamo quindi assieme soggetto e oggetto, contemporaneamente poeti, attori e spettatori». In U I 4, 21 il passo, dopo esser stato elaborato, continuava ancora con le parole: «Senza possedere uno sguardo divinatorio su questo fenomeno primordiale dell'artista, il teorico di "estetica" rimane soltanto un singolare chiacchierone».
- [22] Cfr. 7[127].
- [23] *Riguardo...ha scoperto*] testo della prima edizione: «Di Archiloco la storia greca ci dice».
- [24] *Olimpo*] personaggio ai confini tra la storia e la leggenda, di origine frigia, simboleggia l'incontro fra la musica greca e quella dell'Asia Minore.
- [25] *Giacché...anelito*] stesura preparatoria, poi cancellata da Nietzsche, in U I 5: «Giacché il lirico ha bisogno di tutti i moti e le voci della passione, per tradurre in immagine l'apparenza della musica. Egli non si accontenta di parlare di se stesso come di uno che eternamente vuole, ma attribuisce anche alla natura questo ritmo ondoso di bramosia e di anelito: il che secondo la precedente esposizione si deve appunto intendere come se l'intera esistenza, l'infinità del mondo si presentassero come un continuo volere e divenire».
- [26] Cfr. 9[9].
- [27] *ma brillante*] variante in U I 4: «e che non spiega nulla».
- [28] *L'estasi*] stesura preparatoria in P I 16, 131: «Cerchiamo adesso di porre i principi artistici, presentati prima, in accordo con la tesi di Schiller, secondo cui la tragedia greca si è liberata dal coro non soltanto nel suo processo cronologico, ma nel senso poetico e nel suo spirito più peculiare: dobbiamo allora stabilire anzitutto due proposizioni. L'elemento drammatico, considerato sotto l'aspetto mimico, non ha in sé nulla a che fare né con l'elemento tragico né <con> quello comico. Dal coro dionisiaco si sono sviluppati il tragico e il comico, ossia due forme peculiari di considerazione del mondo, che contengono <la> conseguenza concettuale di quelle esperienze dionisiache, anzitutto inesprimibili e prive di espressione. L'estasi».

- [29] *le esaltazioni dianzi descritte*] stesura preparatoria in P I 16, 132: «gli stati descritti. L'uomo che ha contemplato la sapienza annientatrice di Sileno può sopportare la propria esistenza solo come seguace di Dioniso».
- [30] Prime stesure dell'inizio del paragrafo in P I 16, 134: «Al cospetto del coro dei Satiri il saggio Sileno così apostrofa tali artisti atterriti del "naturalismo": ecco l'uomo, l'immagine primordiale dell'uomo. Vi vedete! Aggrottate le ciglia? O genia menzognera! Vi conosciamo tuttavia, sappiamo che cosa siete, timidi fantasmi dei Satiri, rampolli impacciati e degenerati che rinnegano i loro padri. Eccoli difatti, i vostri padri vivaci, i vostri antenati con la coda e [-]! Noi siamo la verità e voi siete la menzogna» e in P I 16, 135: «Che cosa significa, di fronte a questi uomini-satiri, il pastore idillico? Egli ci spiega il sorgere dell'opera nello stesso modo in cui l'uomo-satiro ci spiega la nascita della tragedia».
- [31] *è un contrasto simile a quello...Satiro*] stesura preparatoria in P I 16: «trae la sua risoluzione dall'anima dell'uomo dionisiaco, tanto nell'espressione liberatrice di una risata quanto nel brivido del sublime. Quest'uomo vuole la verità, e quindi vuole la natura nella sua forza suprema, come arte, mentre l'uomo colto vuole il naturalismo, ossia un'effigie della somma di illusioni della cultura, che vale per lui come natura».
- [32] *Secondo questa prospettiva...coro di Satiri*] cfr. 7[127].
- [33] *e di cui egli scruta l'intima essenza*] P I 16, 139: «con la cui intima essenza egli si unifica mediante l'intuizione».
- [34] *trasformati*] la stesura preparatoria in P I 16, 140 continua: «Il fenomeno del lirico si divide così in due specie: il lirico che vede immagini dinanzi a sé e il lirico che vede se stesso come immagine, ossia il lirico apollineo e quello dionisiaco».
- [35] *Secondo questa conoscenza ... in una sola persona*] stesura primitiva in P I 16, 141: «La scena e la sua azione si possono spiegare solo dal punto di vista di un coro che si crede dionisiacamente ammalato. Questo coro può essere chiamato secondo verità lo spettatore ideale, in quanto esso è l'unico *contemplatore*, il contemplatore del mondo visionario della scena: certo con questa spiegazione ci siamo allontanati completamente dall'interpretazione data da Schlegel a quelle parole. Forse sarebbe dunque sufficiente definire il coro come la schiera dionisiaca di attori, che sono entrati in un essere estraneo e in un carattere estraneo, e allora, partendo da questo essere estraneo, producono di fronte a sé una divina immagine vivente, cosicché il processo primordiale dell'attore è --- Ancora una volta sperimentiamo il sorgere della tragedia dalla *musica*».
- [36] *un mare...ardente*] cfr. Goethe, *Faust*, vv. 505-507.
- [37] *memnonica*] le grandi statue di Memnone, mitico re d'Etiopia, risuonavano secondo la leggenda al sorgere del sole.
- [38] *Qui io resto...come me*] cfr. Goethe, *Prometheus*, vv. 51-57.
- [39] *Noi non guardiamo...d'un balzo*] cfr. Goethe, *Faust*, vv. 3982-3985.
- [40] *E così la duplice...un mondo*] variante da U I 2, 84: «"Giustificazione della

giustizia nell'ingiustizia" - così potrebbe forse tradursi in formula concettuale la duplice natura del Prometeo eschileo, la sua origine dionisiaco-apollinea».

[41] Cfr. 7[123].

[42] *così: l'unico*] variante di U I 2: «così: l'idea che sola ha una realtà vera, e che soltanto in questa maschera entra nell'apparenza, è il Dioniso sofferente dei misteri, quell'eroe che subisce in sé i tormenti dell'individuazione», che al tempo stesso si chiama "il selvaggio" e il dio "selvaggio": quest'unico».

[43] *e che egli appaia...stato dionisiaco*] variante di U I 2, prima della correzione di Nietzsche: «il che può valere pressappoco per il Dioniso della commedia aristof<anesca>. Le maschere tragiche hanno piuttosto qualcosa in sé, che le caratterizza come apparenze di Apollo. In tal modo la maschera tragica, per seguire la terminologia platonica, si potrebbe allora definire come l'effigie comune di *due* idee: con ciò giungeremo al problema su come un'apparenza possa essere al tempo stesso l'immagine riflessa di *due* idee, e perché ormai quest'apparenza sia qualcosa di intermedio fra una realtà empirica e una realtà ideale, quella cioè che sola è reale in senso platonico. Questo rapporto viene complicato dal fatto che l'apollineo non è per l'appunto nient'altro se non l'*idea dell'apparenza* stessa».

[44] *Giacché è questa la maniera...fondatezza storica*] variante di P I 16, prima della correzione di Nietzsche: «Così sogliono spegnersi le religioni, così la forma più nobile di un'opera d'arte suole continuare in un qualche tempo la sua esistenza come rarità antiquaria o per il suo pregio metallico».

[45] *mascherati*] PI 16, 150 aggiunge come conclusione: «Povero Euripide!».

[46] 11 Cfr. 7[124]. Nel manoscritto per la stampa il testo di questo paragrafo era preceduto dal passo, poi cancellato da Nietzsche: «Ci ci permetta ora - per acquietare l'occhio, dopo queste fondamentali considerazioni generali, con una sicura esemplificazione storica - di affrontare più da vicino *la morte della tragedia greca*, nella supposizione che, se realmente la tragedia è nata da quella riunione del dionisiaco e dell'apollineo, anche la morte della tragedia si dovrà spiegare per la dissociazione di queste forze primordiali. Al riguardo sorge ora la questione di sapere quale sia stata la potenza che riuscì a separare tali forze primordiali, saldamente intrecciate tra loro».

[47] *il grande Pan è morto*] cfr. Plutarco, *De def orac.*, 17; cfr. inoltre 7[8],

[48] *sulla scena; lo specchio*] variante di U I 2: «sulla scena, e Platone seppe sentire con disprezzo, quanto fosse qui riconoscibile la copia della copia, e non più l'idea. Lo specchio».

[49] *antica, si abbassò*] variante di U I 2: «antica — ossia il tipico uomo del popolo, non il grande individuo - si abbassò».

[50] *Aristofane*] cfr. *Rane*, vv. 937 sgg.

[51] *Eschilo*] com'è noto, la gara tra Euripide ed Eschilo è il tema centrale delle *Rane* di Aristofane.

[52] *in vecchiaia frivolo e capriccioso*] cfr. Goethe, *Epigr. Grabschrift* v. 4.

[53] *quel*] variante di U I 2: «quel funesto vapore della montagna di Venere e

quel».

[54] *Pitagora*] nel manoscritto per la stampa: «Empedocle».

[55] *Ma poiché...creazione*] variante di U I 2: «Ma poiché per lui l'intelletto stava al di sopra di tutto ed era da lui considerato la vera e propria radice di ogni godimento e creazione».

[56] *Nella sera della sua vita...troppo potente*] stesura preparatoria in U I 2, 86: «[+ + +] [Lasciando per il momento da parte quel problema platonico] - vogliamo tuttavia ricordare in quale diversa misura un pensatore greco, nella sera della sua vita, si sia opposto al dionisiaco. È *Euripide* che nelle *Baccanti* ci propone la questione, se in genere il dionisiaco *abbia il diritto* di sussistere, oppure debba essere estirpato con la violenza dalla terra greca. Il dio è troppo potente, questa è la risposta del poeta».

[57] *la possibilità di realizzare...realizzata*] stesura preparatoria di U I 2: «la sua propria tendenza: egli stesso si fa sbranare in tale tragedia, come Penteo dalle Menadi, e attraverso le sue proprie spoglie dilaniate esalta l'onnipotenza del dio. Così il poeta compie la sua ritrattazione con la stessa terribile energia con cui sino allora aveva combattuto contro Dioniso».

[58] *e neanche Apollo...Socrate*] variante di U I 2, poi cancellata da Nietzsche: «bensì Apollo, o più precisamente Apollino, un Apollo ridiventato fanciullo in vecchiaia».

[59] *a causa di esso*] la stesura preparatoria di U I 2 continuava: «Se si può sperimentare con precisione come e per quale ragione una cosa perisca, si potrà pressappoco sapere altresì come essa è sorta. È perciò necessario, dopo che si è parlato sinora della nascita della tragedia e del pensiero tragico, prendere in considerazione per un confronto anche quell'altro aspetto istruttivo, e domandare come periscono la tragedia e il pensiero tragico. In tal modo saremo condotti verso il nostro compito già accennato, che richiede ancora da noi l'esposizione della duplice natura del dionisiaco e apollineo nella *forma della tragedia*. Se invero il dionisiaco-apollineo <è stato> l'elemento che determina la forma nell'opera d'arte della tragedia - nello stesso modo in cui ciò alla fine è stato dimostrato dalla maschera tragica - allora la morte della tragedia si dovrà spiegare in base alla dissociazione di quelle forze primordiali. Al riguardo sorge ora la questione di sapere quale sia stata la potenza che riuscì a separare l'una dall'altra queste forze primordiali. Ho già detto che questa potenza fu il socratismo».

[60] *interiore...attore*] variante in U I 4: «interiore. Solo per questa via possiamo avvicinarci pieni di comprensione all'*Ifigenia* di Goethe, in cui dobbiamo venerare la suprema creazione drammatico-epica».

[61] *estetico, la cui legge suprema...virtuoso*] variante di U I 2, 98: «estetico. La legge principale [della nuova forma d'arte] di questo socratismo estetico suona pressappoco: tutto dev'essere razionale, affinché tutto possa essere compreso. Ciò che non può essere compreso dalla massa, il poeta lo deve - -».

[62] *al principio...ordine*] cfr. Diogene Laerzio, 11, 6. Soltanto la prima parte di questa citazione è ritenuta testualmente anassagorea da Diels (cfr.

frammento 1, Diels-Kranz).

[63] *traccia di intelletto*] cfr. Platone, *Ione*, 533 e-534 d; *Menone*, 99 c-d; *Fedro*, 244 a-245 a; *Leggi*, 719 c.

[64] *leggenda*] cfr. Diogene Laerzio, 11, 5, 2.

[65] *descrizione di Platone*] cfr. *Simposio*, 223 c-d.

[66] *Tu vedi.. immagine*] cfr. Geliert, *Werke* (ed. Behrend), 1, 93.

[67] *Socrate*] U I 2, 110 continuava: «Vedremo ancora in un secondo esempio, con quale violenza Socrate si sia comportato verso l'arte musicale».

[68] *ebbrezza dionisiaca*] U 1, 4, 106 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Per guardare entro il cuore della tragedia greca, abbiamo Eschilo: che cosa può darci di più la teoria estetica aristotelica? Nient'altro se non cose discutibili, che già troppo a lungo hanno danneggiato insanabilmente una considerazione in profondità del dramma antico---».

[69] *Socrate, datti alla musica*] cfr. Platone, *Fedone*, 60 e; si veda inoltre 5[29]; 9[15].

[70] *musica volgare e popolare*] cfr. Platone, *Fedone*, 61 a.

[71] *Forse esiste...della scienza*] variante di U I 2, 110-111: «Una simile visione di sogno dev'essere apparsa al vecchio Euripide, mostrandogli Penteo sbranato dalle Menadi. Anche Euripide sacrificò alla divinità offesa, ma egli offrì sull'altare non già favole esopiche, bensì le sue *Baccanti*».

[72] *Achille*] U I 2 aggiungeva: «e con la bellezza di un arcobaleno».

[73] *perforazione. Ma se ora*] variante della stesura preparatoria di U I 5, 179: «perforazione. Si immagini ora che anche dopo due millenni il lavoro non sia andato avanti di un passo e che anche adesso ognuno accampi il diritto di ricominciare da capo. Ma se ora».

[74] *Lessing...verità stessa*] cfr. Lessing, *Sämtliche Schriften* (ed. Lachmann-Muncker), XIII, 24.

[75] *Se con occhi fortificati...cultore di musica*] variante di U I 2, poi cancellata da Nietzsche: «Se con occhi fortificati e ristorati guardiamo il mondo che ci circonda con i suoi flutti - scorgiamo la lotta inaugurata da Socrate fra la scienza apollinea e il misticismo dionisiaco. Qual è l'opera d'arte in cui essi si conciliano? Chi è il "Socrate cultore di musica" che porta a compimento questo processo?».

[76] *La rete dell'arte...presente*] stesura preparatoria di U I 2, 123: «In un nuovo mondo dell'arte viene celebrata forse una festa per la riconciliazione dei combattenti, similmente a come si riconciliarono nella tragedia attica quei due impulsi? Oppure quell'irrequieto e barbarico trambusto e turbinio che si chiama ora "il presente" riuscirà a schiacciare spietatamente tanto la "conoscenza tragica" quanto il "misticismo"?».

[77] *combatterle*] U I 2, 124 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «E così anche noi, coperti dalle armature dei Greci, ci lanciamo sul campo di battaglia, e chi potrebbe dubitare con quali segni - -».

- [78] *I, p. 310*] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt; su quanto segue nel testo, cfr. 14[3].
- [79] *esteriorità*] a questo punto Nietzsche aveva previsto in un primo tempo una nota, che si trova scritta su un foglio sciolto (originariamente in Mp XIII 4), ed è stato pubblicato in GAK X 443, 17 e in GA IX 267,215. Si tratta del passo seguente: «In particolare ho potuto permettermi adesso di compiere alcuni passi senza l'accompagnamento di Aristotele, che ancora porta la fiaccola nella caverna della poetica greca. Ma si cesserà finalmente di chiedere di continuo i suoi consigli anche per i problemi più profondi della poetica greca, mentre si tratta soltanto di raccogliere dall'esperienza e dalla natura quelle che sono le leggi eterne e semplici della creazione artistica, valide anche per i Greci. Tali leggi si possono studiare in ogni artista intero, in carne e ossa, meglio e più fruttuosamente che non in quella civetta di Minerva che è Aristotele, il quale già in se stesso è estraneo al grande istinto artistico, posseduto ancora dal suo maestro Platone, almeno nella maturità. La vita di Aristotele è inoltre troppo lontana dai periodi rigogliosi in cui sorsero le primitive forme poetiche, perché egli potesse avvertire qualcosa dell'incalzante desiderio di vivere di quei tempi. Nel frattempo si era già sviluppato l'artista imitativo quasi erudito, nel quale il fenomeno artistico primordiale non si poteva più considerare nella sua purezza. Che cosa mai avrebbe potuto riferirci su tali fenomeni di poetica, di mantica e di misticismo un Democrito, il quale, con eccellenti doti aristoteliche di spassionatezza e di gusto per l'osservazione, era tuttavia vissuto in un'epoca più favorevole!».
- [80] *I, p. 309*] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.
- [81] *musica*] così Schopenhauer; in Nietzsche si legge invece «melodia».
- [82] *I Greci sono...eterni fanciulli*] cfr. Platone, *Timeo*, 22 b.
- [83] *e anche nell'arte...frantumato*] variante di Mp XII I a, poi cancellata da Nietzsche: «e in questo caso sono anche i fanciulli musicali dell'arte tragica, che è nata presso di loro, per rinascere in un giorno futuro».
- [84] *Non riemergerà...profondità*] variante di Mp XII 1 a, poi cancellata da Nietzsche: «Nella musica tedesca questo spirito sale di nuovo dalle sue mistiche profondità verso creazioni artistiche. Nella filosofia tedesca il medesimo spirito trova la conoscenza concettuale di sé».
- [85] *buddhistica*] così la prima e la seconda edizione di GT; GA legge invece: «indiana (brahmanica)» da un'annotazione in margine (è incerto se di mano di Nietzsche) a un esemplare della seconda edizione.
- [86] *Sì... azioni*] cfr. J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, li marzo 1828.
- [87] *I, p. 498*] la citazione si riferisce all'edizione Frauenstädt.
- [88] *E non dovrei...fra tutte*] cfr. Goethe, *Faust*, n, vv. 7438-7439.
- [89] Cfr. 9[5]; 9[9]; 9[10]; 9[29].
- [90] *stilo rappresentativo*] in italiano nel testo, qui e altre quattro volte nel corso di questo paragrafo.
- [91] *genere bucolico*] U I 4 continuava: «In realtà troviamo subito anche l'opera

strettamente legata al genere bucolico: ciò che conosciamo di quella prima serie di opere - - *L'aria*, più tardi, sta rispetto al recitativo nello stesso rapporto in cui l'accento musicale sta rispetto al canto parlato, nello *stilo rappresentativo*. Il contrasto è dunque generalizzato. Il cantante si fa valere nell'aria, mentre altrimenti appariva soltanto come un declamatore patetico».

[92] *fu considerata come il paese...eroicamente buono*] variante di U I 4, poi cancellata da Nietzsche: «annunzia il vangelo moderno dell'uomo artistico in quanto uomo vero».

[93] *cultura alessandrina*] Mp XII I a, 10 continuava: «e per così dire mette in mostra innocentemente i *pudenda* di quest'ultima».

[94] *uomo teoretico*] Mp XII I a, II b continuava: «Secondo l'opinione di questa mondanità profana dev'essere possibile produrre opere d'arte sulla base di una conoscenza corretta, di una critica, e chi sa venire incontro ai bisogni di questa mondanità profana, che per così dire dai *suo*i desideri - - - Come l'opera è sorta dal pensiero fondamentale della cultura alessandrina, così nel suo sviluppo essa mostra che quel pensiero fondamentale era una menzogna: in tal modo si potrebbe dire che l'«uomo buono» di Rousseau e la nostra - - -».

[95] *L'uomo colto...porte del paradiso*] cfr. 9[109]; in questo passo, dopo le parole «a una realtà idillica», Mp XII 1 a, IIb continuava: «la sua guida lo condusse in mezzo agli orrori e ai terremoti del suo presente, come Virgilio aveva guidato Dante attraverso *l'inferno*, sino a che essi giunsero assieme alle altezze idilliche di un paradiso dell'umanità, dove vennero loro incontro, come uomini primitivi, il pastore che canta con il cuore tenero o il campione eroicamente buono. La fuga verso le origini, e nel senso più vasto verso la natura, è lo sforzo dell'uomo moderno, ma questa natura è già un fantasma idillico, introdotto dalla fantasia alessandrina di questo uomo moderno: ci si è accontentati di credere in questo fantasma come in una realtà, e di innamorarsi appassionatamente di questa realtà. L'elemento caratteristico di questa credenza è la rappresentazione che quanto più ci avviciniamo alla natura, tanto più ci approssimiamo altresì a un'umanità idealmente grande e buona - - -».

[96] *Basta osservare...da vicino*] cfr. 7[127].

[97] *Jahn*] Otto Jahn (1813-1869), filologo, scrisse sull'arte greca e su Mozart.

[98] *cultura attuale*] Mp XII 1 a, 14b-c continuava: «Purché mi si mostri una radice viva e ramificata, ancora oggi cresciuta da quella cultura, e allora crederò a un futuro di tale cultura. Per il momento vedo soltanto un'ultima luce vacillante, o una forza generativa che si sta spegnendo completamente. Quindi distacco dai Greci, con i quali neppure Schiller e Goethe hanno saputo legarci durevolmente, sebbene essi, uomini irrequieti, siano rimasti sulle altezze in cui [-] la nuova terra - - -».

[99] Cfr. 13 [2].

[100] *Gervinus*] Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), storico della letteratura e commentatore di Shakespeare.

- [101] *ali dell'anima*] U I 5 continuava con le parole, poi cancellate da Nietzsche: «in tal caso, in base a questa esperienza, dovrei cambiare la mia opinione riguardo all'umanità».
- [102] *più intimamente*] la stesura preparatoria di U I 5 continuava: «La musica come strumento di una più chiara illuminazione del senso interiore della vista, come la più forte eccitazione dell'impulso apollineo rivolto verso le forme».
- [103] *evento*] così leggiamo con la prima edizione di GT e con il testo mandato da Nietzsche in tipografia in vista della seconda edizione; GA segue invece la lezione «sipario» della seconda edizione di GT.
- [104] *fiume delle passioni*] la stesura preparatoria di U I 5, 51 continuava: «che altrimenti poteva solo indovinare imperfettamente attraverso parole e gesti».
- [105] *Del mar di delizia...gioia suprema*] cfr. R. Wagner, *Tristano e Isotta*, atto III. Dopo questa citazione, ecco due stesure preparatorie di U I 5, 51 per la continuazione: «Chi vorrebbe ormai, dopo che l'origine del mito tragico è stata in questo modo scoperta, ritornare di nuovo all'antico schematismo estetico, secondo cui l'elemento tragico - - -»; «In base al duplice evento artistico nella natura estetica dell'ascoltatore e spettatore sarebbe ora lecito gettare altresì uno sguardo profetico nel processo creativo dell'artista tragico, che è al tempo stesso artista del sogno e dell'ebbrezza; al riguardo dovremmo per esempio congetturare con la più grande sicurezza un enorme talento originario di Shakespeare, anche se non ci avesse ammaestrati così enfaticamente nei suoi sonetti---».
- [106] *Senza un vivo interesse...tale opera*] nota di Nietzsche in U I 4, 184: «Goethe, p. 414». La citazione si riferisce alla lettera di Goethe a Schiller, 9 dicembre 1797.
- [107] *cultura superata*] la stesura preparatoria di U I 5 continuava: «Ciò che ora eccita, lo si può giudicare dai romanzi attuali: la loro forma e il loro contenuto d'altro canto [mettono in luce con terribile chiarezza] la completa ottusità del pubblico verso l'arte vera».
- [108] *parabola degli istrici*] cfr. Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, ir, 690-691 (ed. Frauenstädt, Wiesbaden 1966). Cfr. la traduzione italiana (Torino 1963), pp. 1395-1396.
- [109] *ammutolito dalla sorpresa*] la stesura preparatoria di U I 5, 48 continuava: «Lontano dagli uomini che possono ancora fare conversazione su Shakespeare e Beethoven, io guido ora l'amico verso una contrada elevata, verso una contemplazione solitaria in cui non avrà che pochi compagni. Vedi, gli dico, che---».
- [110] *febbrile ricerca*] la stesura preparatoria di U I 5, 45 continuava: «che nella sua più nobile formazione, in quanto socratismo, fondò la scienza e».
- [111] *superiore piacere*] la stesura preparatoria di U I 5 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Tale piacere senza dubbio non può provenire dalla sfera apollinea; infatti il Laocoonte torturato è solo una degenerazione della sfera artistica apollinea, ossia un - - -».

- [112] un piacere estetico] la stesura preparatoria di U I 5 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Ciò può accadere soltanto se il brutto e il disarmonico appaiono come il giuoco artistico che la volontà del mondo giuoca con se stessa; se esiste in noi il presentimento di una giustificazione eterna dell'esistenza».
- [113] *dissonanza nella musica*] la stesura preparatoria di U I 5 continuava: «Tale dissonanza, in una forma assai sviluppata della musica, è l'ingrediente necessario di quasi tutti i momenti musicali; si deve peraltro seguire da presso il significato della dissonanza nella musica, per poter scoprire in essa il principio propriamente idealistico, che è in ugual modo causa della melodia e dell'armonia - - - la cui destinazione vera e propria è la continua produzione della gioia originaria e il simultaneo annientamento di questa gioia originaria, senza il cui fascino la melodia - - -».
- [114] *forza formatrice...disperda*] Nietzsche utilizza liberamente i frammenti 52, 124, 70 di Eraclito (ed. Diels-Kranz).
- [115] *non dovrebbe costui esclamare...follia ditirambica*] variante della stesura preparatoria di U I 5, 42, poi cancellata da Nietzsche: «costui direbbe a se stesso: "Che cosa mai non sopporteresti oggi? A quali gradi di follia ditirambica potresti qui farti iniziare"!».

NOTE AL TESTO DI
«DAVID STRAUSS, L'UOMO DI FEDE E LO SCRITTORE»

[1] Cfr. 26[16].

[2] *ai Tedeschi infatti...mancarono i Tedeschi*] variante della stesura preparatoria di U I 5, 141: «il compito è terribile, e ogni individuo coraggioso si trova privo di aiuto di fronte al nemico generale. [Ma quale battaglia attende qui coloro che guidano e coloro che sono guidati! Quale nemico, che passo passo si ritira e poi di nuovo attacca!] Ma se in generale questa battaglia sarà terribile e chi combatte è atteso da un nemico che passo passo si ritira e poi di nuovo attacca, si può dire allora che la speranza di vincere a questo riguardo non è mai stata più scarsa che appunto adesso, immediatamente dopo la gloria della guerra».

[3] *felicità ed ebbrezza*] la stesura preparatoria di U I 5, 141 continuava: «Per contro nessun uomo ormai sa che cosa sia cultura, ossia unità di stile, e ogni sguardo gettato sulle nostre abitazioni, sulle stanze, i vestiti, le maniere, i teatri, i musei, le scuole dimostra la più completa mancanza di stile; nonostante ciò, tutti sono ben contenti di un [-] di culturalità, che però non è cultura. È un fenomeno singolare che occorre studiare. L'orgoglio dei Tedeschi consiste nel fatto che in tutte le cose essi fanno di più che gli altri popoli; quello che si dimentica è invece che essi hanno una minore *capacità*, anzi che non *vogliono* nulla. In verità esiste difficilmente un essere più elevato di un Tedesco che sia capace di fare e voglia qualcosa di grande: ma egli se ne sta solitario, e il suo influsso non si approfondisce né si allarga, bensì viene distillato esteticamente».

[4] *dovunque venga...ma l'arte*] cfr. 26[18].

[5] *ogni sguardo al suo abbigliamento...gli stili possibili*] stesura primitiva di U I 5, 142: «non è capace di inventarsi un abbigliamento, e neppure di disegnare con un certo gusto anche soltanto il conio di una moneta d'oro».

[6] *Noi Tedeschi siamo...erano barbari*] cfr. J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, 3 maggio 1827; si veda inoltre 19[312].

[7] *tutti unisono*] in italiano nel testo.

[8] *secondo la non concordanza...gli si oppone*] variante di U II 1, poi cancellata da Nietzsche: «noi al contrario in ciò possiamo osservare soltanto la sistematizzazione della non cultura».

[9] *fa i conti con loro...d'ordine del filisteo*] variante di U II 1, poi cancellata da Nietzsche: «cerca di ingannare se stesso, per potere in fondo liberarsi da loro e soprattutto sottrarsi a un'imitazione duratura e faticosa».

[10] *Questa parola d'ordine*] cfr. 27[55].

[11] *La vecchia e la nuova fede*] cfr. D. F. Strauss, *Der alte und der neue Glaube*, Leipzig 1872, cui si riferiscono i passi e i numeri di pagina citati in seguito nel testo.

[12] *pensato...in sogno*] cfr. 27[42].

- [13] *Chi può aver bisogno...MommSEN*] cfr. 27[13].
- [14] *Riehl*] W. H. Riehl (1823-1897), autore di popolari scritti sulla musica.
- [15] *Ma cosa devo...cane barbone*] cfr. Goethe, *Faust*, 1, vv. 1247-1250.
- [16] *per la rabbia...l'effetto manca*] variante di U II 1, 40, poi cancellata da Nietzsche: «ma di questo ha colpa il lettore».
- [17] *In tutta serietà ...molto istruttivo*] variante di U II 1, poi cancellata da Nietzsche: «In realtà, il filisteo in quanto teorico di estetica è il filisteo in sé».
- [18] *Gervinus*] cfr. la nota precedente, al paragrafo 21 di GT.
- [19] *e che Schiller...idroterapico*] stesura preparatoria di U II 1, 11: «p. 325 [citazione dal libro di Strauss. NdE] “e se egli non avesse avuto la fortuna di incontrarsi con Goethe proprio mentre stava uscendo da quello stabilimento idroterapico”».
- [20] *Grillparzer*] cfr. Grillparzer, *Sämmtliche Werke*, Stuttgart 1872, IX, 175: «...Questo entusiasmo artificialmente appreso, questo galoppo da cavallo a nolo attraversa tutte le aspirazioni del signor Gervinus».
- [21] *pensare senza vergogna a questo Lessing*] cfr. 27 [9].
- [22] *opposizione . . . Campana*] cfr. Goethe, *Werke*, ed. Cotta (1856), VI, 425.
- [23] *paragonando peraltro...(p. 362)*] stesura preparatoria di U II I, 11: «p. 362, si comincia allora con Mozart o addirittura con Beethoven, come se si volesse cominciare un pranzo con *champagne* e confetti, anziché con *un'onesta minestra*».
- [24] *Mi ama...mi ama*] cfr. Goethe, *Faust*, 1, v. 3181.
- [25] *reagisce in modo religioso*] cfr. 27 [43].
- [26] *Noi sfogliamo Schopenhauer...colpisce a sua volta Schopenhauer*] per comprendere questo passo, bisogna tener presente l'uso promiscuo di «*Aufschlägen*», cioè *sfogliare un libro*, e «*schlagen*», cioè *battere, colpire*.
- [27] *questo è un autore...studiato*] cfr. 27 [50].
- [28] *I Persiani...dopo la sbornia*] cfr. Goethe, *West-östlicher Divan* (Divano occidentale-orientale), in *Werke*, ed. Cotta, IV, 119 («Saki Nameh» [Il libro del coppiere]). Cfr. la traduzione italiana (Torino 1959), p. 163.
- [29] *Ogni agire morale...l'idea della specie*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 236.
- [30] *Patagone*] qui e nelle righe seguenti, variante di U II 1, prima della correzione: «Cafro».
- [31] *Non dimenticare...morale*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 238.
- [32] *Non dimenticare in nessun momento...l'essenza della religione*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 239.
- [33] *per farci belli con le sue penne*] traduzione letterale di «um uns mit seinen Federn zu schmücken», forma invertita dell'espressione corrente «sich mit fremden Federn schmücken», che equivale a *farsi belli con le penne del pavone*. Si noti ancora che in tedesco *Strauss* significa *struzzo*.

- [34] *la cui grandezza...sublimi figure*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 280.
- [35] *nature*] il libro del barone d'Holbach, pubblicato nel 1770.
- [36] *oracolo manuale*] allusione alla famosa opera di Baltasar Gracián (1601-1658), *El oraculo manual*, raccolta di regole sapienziali tradotta da Schopenhauer.
- [37] *Nell'essenza dell'uomo scientifico*] cfr. 28 [I].
- [38] *un caporione*] sulle bozze di stampa di DS, prima della correzione: «una colonna di fumo».
- [39] *Di solito...scritto*] cfr. 27 [33].
- [40] *mi si dirà...anche me*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 207.
- [41] *ma il genio corre ...precauzione dei passi*] stesura preparatoria di U II 1, 232: «ma in tal caso bisogna fingere di ballonzolare».
- [42] *di vesti succinte*] cfr. 27 [49].
- [43] *vestito succintamente... drappeggiava in alto*] variante della stesura preparatoria di U II 1, 234: «“il suo scritto succintamente vestito con intenzione” succintamente vestito! Illustre maestro, molto succintamente! E con intenzione! Così succintamente, che Lei si spoglia senza drappeggiarsi in alto, come il Suo Rousseau».
- [44] *Ahimè il volto...lessinghiani*] cfr. 27[21].
- [45] *Se egli ci dichiara di recente*] cfr. 27[39].
- [46] *Merck*] Johann Heinrich Merck (1741-1791), scrittore e amico di Goethe.
- [47] *sentito in sé un segno...anche gli altri*] cfr. 27[39].
- [48] *Lo stile semplice...nelle sue espressioni*] cfr. 27 [25].
- [49] *Ed effettivamente già ora...sono andate perdute*] stesura preparatoria di U II 1, 226: «E in realtà ho già letto in un giornale esplicitamente moderno la dichiarazione che i nostri classici non sono più sufficienti come modelli per lo stile, bensì si sono imposte nuove grandezze, Adolf Stahr oppure Strauss eccetera».
- [50] *quel ripugnante mostro di stile che è Gutzkow*] Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878), scrittore tedesco di novelle e di drammi. Sulle bozze di stampa di DS, prima della correzione riportata nel lemma, si leggeva: «la *National-Zeitung* ».
- [51] *tutti unisono*] in italiano nel testo.
- [52] *Auerbach*] Berthold Auerbach (1812-1882), narratore tedesco, studiò filosofia alla scuola di David Strauss e tradusse le opere di Spinoza.
- [53] *Devrient*] Eduard Philipp Devrient (1801-1877), cantante d'opera e musicologo.
- [54] *illam ipsam...consequuntur*] «quella stessa salute di cui si vantano, non la raggiungono con la solidità bensì con il digiuno»: cfr. Tacito, *Dialogus de oratoribus*, 23, 3-4.

- [55] *Cbi invece sa...affatichino i moderni*] cfr. 27 [32].
- [56] *giacché in queste...possiede scritti classici*] cfr. Schopenhauer, *Handschriftlicher Nachlass*, hrsg. von J. Frauenstädt, Leipzig 1864, pp. 60-61.
- [57] *ma lo facciamo perché... gli hegeliani*] cfr. 27 [29].
- [58] *Sotto questa veste ciondolante...nelle mani del suo cocchiere*] stesura preparatoria di U II 1, 2: «“Una contraddizione che da allora si è data una figura nel partito dei cosiddetti vecchi cattolici”».
- [59] *compilazioni entro cui...pezzi precedenti*] riportiamo il testo tedesco: «“*Compilationen, in die ältere Stücke zusammengearbeitet sind*”. - Sie meinen “in die ältere Stücke hineingearbeitet oder in denen ältere Stücke zusammengearbeitet sind”».
- [60] *interpretata falsamente*] riportiamo il testo tedesco: «*missdeutet* (besser: *missgedeutet*)».
- [61] (Pagina 46): *Ora però passarono ... dovuto dire finché*] riportiamo il testo tedesco: «(S. 46): “*Nun stand es aber nur wenige Jahre an nach Schleiermacher's Tode, dass Solchem Sudler-Gesindel macht freilich die Stellung der Worte keine Umstände; dass hier die Worte: “nach Schleiermacher's Tode” falsch stehen, nämlich nach “an”, während sie vor “an” stehen sollten, ist Ihren Trommelschlag-Ohren gerade so gleichgültig, als nachher “dass” zu sagen, wo es “bis” heissen muss*”.
- [62] *un libro discute intorno a qualcosa...an den Tag legen*] riportiamo il testo tedesco: «“ein Buch handelt von etwas” und: “es handelt sich um etwas”, und nun müssen wir einen Satz anhören, wie diesen: “*dabei wird es unbestimmt bleiben, ob es sich von äusserem oder innerem Heldenthum, von Kämpfen auf offenem Felde oder in den Tiefen der Menschenbrust handelt*”. - (S. 343): “*für unsre nervös überreizte Zeit, die namentlich in ihren musikalischen Neigungen diese Krankheit zu Tage legt*”. Schmähliche Verwechslung von “zu Tage liegen” und “an den Tag legen”».
- [63] *fogli*] in tedesco *Blätter*, che significa tanto *fogli* quanto *foglie*.
- [64] *un'illusione, togliere la quale. . . a sé e all'umanità*] riportiamo il testo tedesco: «“*ein Wahn, den sich und der Menschheit ab zuthun, das Bestreben jedes zur Einsicht Gekommenen sein müsste*”. Diese Construction ist falsch, und wenn das ausgewachsene Ohr des Scriblers dies nicht merkt, so will ich es ihm in's Ohr schreien: man “thut entweder etwas Jemandem ab” oder “man thut Jemanden einer Sache ab”; Strauss hätte also sagen müssen: “ein Wahn, dessen sich und die Menschheit abzuthun” oder “den von sich und der Menschheit abzuthun”».
- [65] *appianante*] in tedesco *einebnenden*; aggiunta della stesura preparatoria di U II 1, 10: «usato una volta da Sebastian Frank nel 1531».
- [66] *sviluppo*] in tedesco *Auswicklung*, da *auswickeln*, «sfasciare i bambini».
- [67] *interrogati su questa...«discorso»*] in tedesco: «auf diese Art von “Ansprache” angesprochen».
- [68] *confondere aussprechen...esprima pubblicamente*] riportiamo il testo tedesco:

«aussprechen mit ansprechen zu verwechseln [infatti Strauss aveva detto *kam zur Ansprache* invece di *spricht sich aus*. NdE], trägt den Stempel der Gemeinheit an sich, wenn es Sie gleich nicht ansprechen sollte, dass ich das öffentlich ausspreche».

[69] *si spingano immediatamente...stadi intermedi*] cfr. Strauss, *op. cit.*, p. 174.

[70] *costui...bisogno*] la costruzione ovviamente doveva essere: «costui... il suo riconoscimento, reso necessario da quel bisogno, a un papa infallibile».

[71] *appartiene qua dentro una brava nobiltà*] in tedesco: «*gehört ein tüchtiger Adel herein*», dove sembra che Nietzsche voglia preferire a *herein* un *hinein*.

[72] *piuma di struzzo*] ricordiamo ancora che *Strauss* in tedesco significa *struzzo*.

NOTE AL TESTO DI
«SULL'UTILITÀ E IL DANNO DELLA STORIA PER LA VITA»

- [1] *Del resto mi è odioso . . . la mia attività*] cfr. la lettera di Goethe a Schiller del 19 dicembre 1798.
- [2] *Forse qualcuno sarà indotto..specialmente fra i Tedeschi*] correzione di Nietzsche su un esemplare di HL: «Quale ricompensa me ne verrà in cambio? Non ne dubito: mi si risponderà che nulla è più falso, più a buon mercato e più illecito di questo mio sentimento - con esso io mi mostro indegno di quel possente movimento a favore della storiografia, di quel *senso storico* che si è reso avvertibile solo da due generazioni in Europa, e da quattro in Germania, come qualcosa di nuovo nella storia».
- [3] *illuminato sulla nostra epoca*] la stesura di U II 4, 60 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Oltre a ciò, chi percorrerebbe mai una valle la cui eco è famosa, munito di una frusta, senza farla schioccare qualche volta solo per ascoltare la bella eco? Chi vuol conoscere la propria epoca deve parlare francamente -trattandola addirittura - - -».
- [4] *Inattuale è inoltre...che ne soffriamo*] correzione di Nietzsche su un esemplare di HL: «Orbene, l'*inattualità* del mio modo di considerare consiste proprio in questo. Io cerco di intendere qui come danno, colpa e difetto del nostro secolo qualcosa di cui esso va a buon diritto fiero, la <sua> formazione storica, poiché credo addirittura che esso ne soffra come della sua più pericolosa malattia, e dovrebbe almeno riconoscere *che* ne soffre».
- [5] *Ma se Goethe ha detto...mi si lasci dire*] correzione di Nietzsche, senza che venga indicata la sua precisa collocazione, su un esemplare di HL: «Desidero convincere i miei lettori a riconoscere come me una pericolosa malattia di questo secolo al di sotto di questa formazione storica. Con ciò non si vuol tentare nulla di assurdo. Goethe - e tutto quanto voglio dimostrare sta nel fatto che con il nostro “senso storico” *abbiamo coltivato e accresciuto i nostri difetti*». Quanto alla citazione di Goethe contenuta nel testo di HL, cfr. *Dichtung und Wahrheit*
- t
III, 13.
- [6] L'inizio di questo paragrafo è stato ispirato dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi, come dimostrano le prime stesure, da noi pubblicate come frammenti postumi in 29[98] e 30[I], dove sono citati in traduzione tedesca i vv. 107-112: «Quanta invidia ti porto! Non sol perché d'affanno Quasi libera vai; Ch'ogni stento, ogni danno, Ogni estremo timor subito scordi; Ma più perché giammai tedio non provi».
- [7] *Osserva il gregge che ti*] correzione di Nietzsche su un esemplare di HL: «Questo gregge, che qui mi».
- [8] *della tua felicità e soltanto mi guardi*] correzione di Nietzsche su un esemplare di HL: «della tua felicità? perché invece taci sempre?».
- [9] *che subito dimentica...ogni istante*] correzione di Nietzsche su un esemplare di

HL: «per il fatto che dimentica e “uccide” realmente il tempo».

- [10] *come un numero...strana frazione*] nota di Rohde sulle bozze di stampa dove si leggeva «come un numero si divide per un altro senza resto»: «brutta immagine».
- [11] *brama e privazione*] aggiunta di Nietzsche su un esemplare di HL: «e appunto per questo centuplichi la capacità di dolore».
- [12] *Un uomo che volesse...ruminazione*] cfr. 29 [32].
- [13] *e alla fine perisce*] la stesura preparatoria di U II 2, 103 continuava: «forza plastica. Memoria e dimenticanza sono entrambe necessarie per la salute, entrambe lo sono per la salute di un popolo, di una cultura».
- [14] *Come colui...senza coscienza*] cfr. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 241.
- [15] *And from the...could not give*] «E dagli avanzi della vita sperano di ricevere, Quello che la prima corsa piena di vita non poteva dare».
- [16] *Non val cosa...T'acqueta omai*] cfr. Leopardi, *A se stesso*, vv. 7-11. Nietzsche aveva letto i *Canti* nella traduzione tedesca: *Gedichte von Giacomo Leopardi verdeutscht...von R. Hamerling*, Hildburghausen 1866. In HL cita da questa traduzione, p. 108, BN: «Nichts lebt, das würdig Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient die Erde. Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Koth die Welt - nichts Andres. Beruhige dich».
- [17] *Ma lasciamo*] la stesura primitiva del passo seguente sta in 30[2].
- [18] *come vivente*] la stesura preparatoria di U II 2, 91 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Ma solo per il fatto che non viene guidato dal sapere, bensì dall'impulso vitale, egli desume unicamente da una posizione non decorativa rispetto al passato---».
- [19] *Con riguardo all'attivo ... i mutamenti di fortuna*] cfr. Polibio, *Storie* I,I, 2: ἀλθινωτάτην μὲν εἶναι παιδείαν καὶ γυμνασίαν πρὸς τὰς πολιτικάς πράξεις τὴν ἐκ τῆς ἱστορίας μάθησιν, ἐναργεστάτην δὲ καὶ μόνην διδάσχαλον τοῦ δυνασθαι τὰς τῆς τύχης μεταβολὰς γενναίως ὑποφέρειν τὴν τῶν ἀλλωτρίων περιπετειῶν ὑπόμνησιν ...
- [20] *di tali momenti da lungo tempo...storia monumentale*] stesura preparatoria di Mp XII4: «di un'epoca passata siano altresì grandi, e che la fede profetica del desiderio di gloria si adempia, ecco il pensiero fondamentale della cultura».
- [21] *in loro da sotterrare*] la stesura preparatoria di Mp XII4 continuava: «I compagni più temerari, tra questi avidi di gloria, devono essere peraltro i grandi filosofi».
- [22] *del più prelibato...l'ha chiamata*] cfr. Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, I, 424 (ed. Frauenstädt, Wiesbaden 1966), il quale però dice «per il nostro orgoglio e la nostra vanità», anziché «del nostro amor proprio». Cfr. la traduzione italiana (Torino 1963) p. 500.
- [23] *fondo anzi...minimi particolari*] cfr. 29[29]; 29[108].
- [24] *uno Stoico...Cesare*] cfr. 29[62].

- [25] *l'America*] le bozze di stampa, prima della correzione, continuavano: «e l'America Colombo». Nietzsche cancellò queste parole su suggerimento di Rohde, che aveva annotato: «in ogni caso di cattivo gusto».
- [26] *come Panca ... nel loro maestro*] le bozze di stampa, prima della correzione, continuavano: «mentre una volta faceva il bagno». Rohde aveva annotato accanto a queste parole: «cancellare, perché è un errore di fatto». In realtà le fonti non parlano di «bagno»; cfr. Diogene Laerzio, VIII, II; Apollonio Paradossografo, *Mirabilia*, 6 (da Aristotele; cfr. *Aristotelis Fragmenta*, ed. Rose 1886, fr. 191, e ed. Ross 1955, fr. 1 *de Pyth.*).
- [27] Cfr. 2g[180]; 29[114].
- [28] *patrimonio ancestrale*] in tedesco «Urväter-Hausrath», letteralmente *suppellettili domestiche ancestrali*; cfr. Goethe, *Faust*, I, v. 408.
- [29] *Qui è sempre...pericolo*] cfr. 29 [114].
- [30] *Giacché tutto ciò...che niente nascesse*] cfr. Goethe, *Faust*, I, vv. 1339-1341.
- [31] Cfr. 29[118]; 29[121]; 29[122]; 29[65]; 29[81].
- [32] *come avviene nella favola*] cfr. Grimm, *Il lupo e le sette caprette*.
- [33] *per barbari esterni*] la stesura di U II 4, 1-2 continuava con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Si può anzi procedere oltre e dire: solo attraverso gli studi storici è venuta al mondo l'antitesi tra "colto" e "incolto". Ma quanto ha perduto, perduto in modo irreparabile, lo spirito creativo - di cui bisogna pur tenere conto, se la storia del mondo vuol avere un senso — che è stato premuto tra questi contrasti! Non lo si può dire! Tale spirito ha perduto la fiducia nel suo popolo, poiché sa che i sentimenti di questo sono scoloriti e falsati. E anche se questo sentimento stesso può essere diventato più delicato e si è sublimato in una piccola parte del popolo, ciò non lo risarcisce, poiché questo spirito parla allora per così dire soltanto a una setta e non si sente più necessario nel suo popolo. Forse sotterra adesso più volentieri il suo tesoro, poiché sente disgusto nell'essere esaltato con grandi pretese entro il cerchio di una setta, mentre il suo cuore è pieno di pietà per tutti. L'istinto del popolo non gli viene più incontro, poiché attraverso quell'antitesi tutti gli istinti risultano confusi e sviati».
- [34] *come per esempio...tutti noi moderni*] cfr. Grillparzer, *Sämmtliche Werke*, Stuttgart 1872, IX, 187 (citazione inesatta).
- [35] Cfr. 29[130].
- [36] *Schiller...ode*] cfr. Schiller, *Die Worte des Glaubens* (Le parole della fede).
- [37] *Se si bada all'esteriore...astrazioni e ombre*] variante della stesura preparatoria di U II 2, 191: «La familiarità con così tanti individui passati ha reso gli uomini quasi delle pure astrazioni e ombre».
- [38] *Goethe...romana*] cfr. Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, I.
- [39] *labbra la domanda*] la stesura di U II 4 continuava: «perché proprio Democrito?», parole che sono accolte nel testo di GA, anche se mancano nel manoscritto per la stampa e nella prima edizione di HL.
- [40] *l'eterno...mai in alto*] cfr. Goethe, *Faust*, 11, vv. 12110-12111.

- [41] *essi hanno perso il potere...non la guidino*] variante di U II 4, 6: «è intinta nel calamaio delle Danaidi».
- [42] Cfr. 29 [96]; 29 [62]; 29 [93].
- [43] *Ma lasciamo...debolezza*] in U II 4, 6 il paragrafo inizia con il passo, poi cancellato da Nietzsche: «Con tutto ciò l'uomo moderno, in quanto è l'uomo storicamente coltivato, vuole illudersi addirittura di essere l'uomo giusto e vuole convincersi che la sua famosa oggettività sia l'emanazione della suprema virtù, la giustizia!».
- [44] *immagine interiore, si intende*] variante di U II 4, accolta nel testo di GA, anche se manca nel manoscritto per la stampa e nella prima edizione di HL: «immagine interiore, dimenticando così la sua persona. Dallo storico si pretende dunque altresì una contemplatività artistica e una».
- [45] *Grillparzer osa dichiarare...di ciò che accade*] la citazione è un adattamento di due diversi passi di Grillparzer: *Sämmtliche Werke*, Stuttgart 1872, IX, 129 e 40.
- [46] *Zöllner*] Johann Karl Friedrich Zöllner (1834-1882), astronomo tedesco. Nietzsche ne possedeva il libro: *Über die Natur der Kometen* (Sulla natura delle comete), Leipzig 1872.
- [47] *Epoche e generazioni...e invero ai più rari*] variante di U II 2, 178: «Non spetta a ogni epoca il compito di essere giudice di tutte le precedenti: e questo compito meno che mai ce l'ha la nostra epoca, poiché essa sta rispetto alle grandi epoche nello stesso rapporto in cui il critico sta rispetto all'opera d'arte».
- [48] *Per il fatto che guardate...aspirazione speranzosa*] variante di U II 2, 175: «Voglio dire come si può domare il senso storico: guardate in avanti! Prefiggetevi una grande meta! Prendete la politica [tedesca] prussiana come modello!».
- [49] Cfr. 29[56].
- [50] *Se dietro l'istinto storico...in pari tempo distrutta*] stesura preparatoria di U II 2, 181: «Il senso storico ha un valore altissimo come elemento che distrugge e fa piazza pulita, se dietro di esso sta un istinto costruttivo: se qualcosa infatti è compreso, allora l'istinto creativo è annientato. Una religione che voglia diventare scienza vuole distruggere se stessa».
- [51] *Lega Protestante*] cfr. 29[51].
- [52] *Goethe vedeva...prassi superiore*] cfr. 29[84].
- [53] Cfr. 29[46].
- [54] *vecchiaia dell'umanità*] cfr. 29 [48].
- [55] *qualcosa di insincero*] il manoscritto per la stampa continuava con le parole, poi cancellate da Nietzsche: «come se uno storpio da seduto agitasse la sua gamba, per mostrare come potrebbe correre velocemente».
- [56] *il concetto che realizza se stesso*] cfr. 29[5].
- [57] *sicché per Hegel...esistenza berlinese*] cfr. 29[51].

- [58] *i piatti della bilancia*] U II 4 aggiungeva: «delle potenze», parole che sono accolte nel testo di GA, anche se mancano nel manoscritto per la stampa e nella prima edizione di HL.
- [59] *Prendere tutto obiettivamente*] cfr. 29[57].
- [60] *Goethe consigliava...non seguirmi*] cfr. FW 99.
- [61] *dev'essere così*] la stesura preparatoria di U II 2, 188 continuava: «Sotto questo riguardo la storia è un'assurdità che contraddice se stessa, che divora se stessa, che annulla se stessa, e ogni istante, che è istante solo per il fatto di uccidere l'istante precedente, fornisce questa dottrina».
- [62] Cfr. 29[72]; 29[59]; 29[51]; 29[66]; 29[40].
- [63] *il pieno abbandono...processo del mondo*] cfr. 29[51]
- [64] *Il processo...pulce di terra*] cfr. 29[54].
- [65] *E. von Hartmann...Filosofia dell'inconscio*] Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906), uno dei grandi bersagli polemici di Nietzsche; filosofo tedesco di ispirazione pseudo-schopenhaueriana, fondò il suo successo sull'opera: *Die Philosophie des Unbewussten*, 3 voll., Berlin 1869.
- [66] *con un orario...comoda esistenza*] cfr. 29[66].
- [67] *Il lettore pensoso...con la vita*] appunto di Nietzsche in U II 2, 107: «Il lettore pensoso p. 638» (rinvio all'opera sopra citata di Hartmann).
- [68] *delicacy...infelicitous*] «delicatezza di percezione...nella mente tedesca sembra esservi qualcosa di sgraziato, qualcosa come una punta smussata, qualcosa di goffo e infelice».
- [69] *che se le prenda...la statistica*] cfr. 29[149].
- [70] *Come, la statistica...nella storia*] cfr. 29[41]; 29[139].
- [71] *prova contro di lui*] la stesura preparatoria di U II 2, 216 continuava: «ma sembra che qui l'elemento originario sia andato del tutto perduto e che il nome sia rimasto a indicare le tendenze delle masse e di molti individui ambiziosi ed egoistici».
- [72] *In summa...futuro*] cfr. 29[51].
- [73] *tutte le sofferenze...aspirazioni*] cfr. 29[51].
- [74] *passaggio dall'ironia al cinismo*] cfr. 2 7 [80].
- [75] *chiacchieroni*] seguiva sulle bozze di stampa il passo (già pubblicato in GA X 282, 31), lasciato poi cadere da Nietzsche per le critiche mossegli da Rohde: «Che cosa mai ha reso tanto difficile il governo, per tutto un decennio, all'uomo politico che guidava la Germania, quanto i concetti politici di partiti esteri, concetti imparatici - anzi quasi rubati - che frullavano nel cervello dei Tedeschi, e cui non corrisponde alcun modo di vedere legato alla patria, ossia quanto quei bisogni fatti di parole e di schemi, che non sono sorti da vive necessità? Quale è la vera causa di quel conflitto vergognoso (deriso all'estero), in cui noi Tedeschi ci troviamo rispetto al genio artistico creativo della nostra epoca, genio in nome del quale quest'epoca sarà segnalata e onorata nella memoria della posterità?

Nient'altro che vuote parole imparaticce e grigie ragnatele di concetti storici, da cui il Tedesco lascia imprigionare la sua natura piena e profonda, e in cui egli è avvolto e costretto poi a succhiare il sangue della propria realtà vivente. È proprio questo infatti ciò che vuole la "cultura": sedersi su una cassa che racchiude concetti, sedersi esangue, ed essere velenosa verso tutti coloro che soffiano sulla cassetta riuscendo ogni volta a farne uscire alcuni fiocchi».

- [76] *Platone riteneva necessario...del nuovo Stato*] cfr. Platone, *Repubblica*, in, 414 b-4.15c.
- [77] *una verità necessaria*] a questo punto Rohde annotava sulle bozze di stampa, in riferimento alle pagine successive sino alla fine: «Di qui in poi rielaborerei ancora una volta tutto quanto e gli darei una forma più stringata». Nietzsche non poté seguire questo consiglio; cfr. la lettera di Nietzsche a Rohde, metà febbraio 1874: «... Purtroppo per le ultime pagine non ho più potuto utilizzare il tuo aiuto. Per varie ragioni credevo che avessero dimenticato di mandarti le ultime pagine, e la stampa era urgente. Per fortuna ho tolto la cosa più urtante [si veda il passo riportato sopra in nota. NdE] e ho alleggerito un po' la parte finale, cancellando circa una pagina di testo».
- [78] *Ma in questa...generazione*] cfr. 29[182].
- [79] *Con il termine...dimenticare*] cfr. 29[194].
- [80] *Con il termine «l'antistorico»...del divenire conosciuto*] stesura primitiva in U II 2, 55: «La scienza considera entrambe le cose come veleni: tuttavia non è che una mancanza della scienza il conoscerli soltanto come veleni e non come forze salutari. Manca un ramo della scienza, una specie di superiore arte terapeutica che consideri gli effetti della scienza sulla vita e giudichi la misura [-] dal punto di vista della salute di un popolo, di una cultura. Ricetta: l'elemento antistorico insegna la dimenticanza, localizza, crea un'atmosfera e un orizzonte; quello sovrastorico rende indifferenti verso le eccitazioni della storia, agisce con l'acquietare e il distogliere. Natura, filosofia, arte, compassione».
- [81] *La sua missione...mostri concettuali*] cfr. 29 [195].
- [82] *non nasconde...ma soltanto accenna*] cfr. Eraclito, fr. 93 (ed. Diels-Kranz).
- [83] *Ci furono secoli in cui i Greci...civili successivi*] in riferimento a questo passo Rohde aveva scritto sulle bozze di stampa di HL: «Il parallelo sarebbe splendido, purché si appoggiasse su dati sicuri, il che metto in dubbio. In caso contrario perderebbe ogni forza». Sulla seconda parte di questo passo, cfr. 29[191]; 29[192].
- [84] *cultura decorativa*] seguiva sulle bozze di stampa il passo (già pubblicato in GA X 284, 34), lasciato poi cadere da Nietzsche: «E che ne sarà di noi? - obietteranno corruciati gli storici, al termine della mia considerazione. Dove dovrà andare la scienza della storia, la nostra famosa, severa, assennata, metodica scienza? — Va in un convento, Ofelia, dice Amleto. In quale convento peraltro vogliamo relegare questa scienza e lo studioso di storia, è un enigma che il lettore stesso si proporrà di risolvere, nel caso in cui egli sia troppo impaziente per seguire il corso dell'autore, e preferisca

invece precederlo nella considerazione da lui promessa “sul dotto e sul suo
sconsiderato inserimento nella società moderna”».

NOTE AL TESTO DI
«SCHOPENHAUER COME EDUCATORE»

- [1] *nelle opinioni pubbliche...pigrizie private*] Nietzsche parafrasa qui il sottotitolo della *Favola delle api* («Private Vices, Public Benefits») di B. Mandeville; cfr. MA 482.
- [2] *Chi fu...ancora portarlo*] si tratta di Oliver Cromwell, citato nei *Saggi* di R. W. Emerson. Nietzsche ha segnato questo passo sulla copia della traduzione tedesca da lui posseduta: *Versuche, übers, von G. Fabricius*, Hannover 1858, p. 237.
- [3] *Ma per questo...dell'orafo*] cfr. 30[9].
- [4] *Si deve dare ragione...maladetto sonare*] cfr. B. Cellini, *Vita*, 1, 2; Nietzsche cita dalla traduzione di Goethe (*Werke*, ed. Cotta, vol. XXVIII, pp. 20 e 18).
- [5] *le leggeranno tutte...abbia mai detto*] variante di U II 6, poi cancellata da Nietzsche: «da quel momento saranno legati strettamente a lui».
- [6] *nessuno si lascia ingannare...senza rendersene conto*] variante di U II 6, poi cancellata da Nietzsche: «tali scrittori non sono mai vanitosi. Anche il suo linguaggio non ha un'eloquenza sociale - - -».
- [7] *è bastato che vi gettassi...una gamba o un'ala*] nota di Nietzsche sul margine di un esemplare di SE: «traduzione sbagliata»; cfr. la lettera di Nietzsche a M. Baumgartner del 19 gennaio 1875.
- [8] *Beethoven*] nel manoscritto per la stampa: «Lutero».
- [9] *per questa mancanza di amore*] la stesura preparatoria di U II 6 continuava con le parole, poi cancellate da Nietzsche: «e scrisse la lettera più sconvolgente che un artista abbia mai scritto».
- [10] *Recentemente - egli scrive...non ne ho più alcuno*] cfr. la lettera di H. von Kleist a Wilhelmine e Ulrike, 22-23 marzo 1801.
- [11] *le parole ch'egli pronunciò...opera della grazia*] cfr. W. Gwinner, *Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgange dargestellt*, Leipzig 1862, p. 108.
- [12] *Quanto più si riflette...anche troppo bellicoso*] variante della stesura preparatoria di U II 6, poi cancellata da Nietzsche: «È un miracolo, ho detto, che Schopenhauer abbia saputo difendersi e salvarsi dai tre pericoli che ho descritto; si tratta tuttavia di vittoria e di salvezza solo in un senso complessivo: in tutto ciò molto è stato attaccato e danneggiato, e nessuno potrà meravigliarsi - - -».
- [13] *un cane non potrebbe vivere a lungo così*] cfr. Goethe, *Faust*, I, v. 376.
- [14] *Anche se ogni grande uomo*] cfr. 34 [8].
- [15] *la risposta di Empedocle*] su un esemplare di SE (è incerto se di mano di Nietzsche): «Empedocle?»
- [16] Cfr. 31 [8].
- [17] *si stufino di leggere*] cfr. 29[225].

- [18] *Come potrebbe un'innovazione politica...Carrière a Monaco*] stesura preparatoria di Mp XIII 5: «Non saprei dire perché con il 1871 dovrebbe cominciare un nuovo giorno del mondo! Ovvero, come può risolversi il problema per il fatto che in qualche angolo della terra un popolo ritorni di nuovo a riunirsi? Chi pensa al riguardo che un'innovazione politica basti a rendere gli uomini una volta per sempre soddisfatti abitanti della terra, merita davvero di essere professore di filosofia in una università tedesca. Mi vergogno infatti di riconoscere che professori come Harms a Berlino, come Jürgen Meyer a Bonn si siano espressi proprio così stupidamente, senza che le loro università abbiano protestato contro una tale aberrazione».
- [19] *Qual mai piacere...tu poveretto*] cfr. R. Wagner, *Tannhäuser*, atto II, scena IV.
- [20] *sarà anche meglio*] la stesura di U II 6 continuava: «Chi vive in mezzo ai Tedeschi avrà certamente sul cuore un commento a queste parole. [L'uomo di Schopenhauer non solo può essere occasionalmente cruccioso e amaro, ma in complesso è realmente davvero cattivo - e io almeno penso che in tal modo è migliore dello stesso Wilhelm Meister. Egli non sa più nulla della bontà della natura e sorride di coloro che credono di essere nati per la gioia]».
- [21] *siamo veramente cattivi*] cfr. 34[4].
- [22] *al potere eternamente...il freddo pugno del diavolo*] cfr. Goethe, *Faust*, I, vv. 1379-1381.
- [23] *Ogni esistenza che può essere...anche di essere negata*] cfr. il passo simile in Goethe, *Faust*, I, vv. 1339-1341.
- [24] *Una vita...Nirvana*] cfr. Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, II, 342 (ed. Frauenstädt, Wiesbaden 1966); e la traduzione italiana (Torino 1963), 991-992.
- [25] *Una tale vita eroica...alla memoria dei grandi uomini*] variante del manoscritto per la stampa, poi cancellata da Nietzsche: «Dobbiamo essere tutti eroi della veracità, anzi meglio tutti possiamo esserlo. Ma certo non secondo il misero concetto di coloro che oggi celebrano feste, onorano la memoria dei grandi uomini».
- [26] Cfr. 35[14].
- [27] *Attorno a noi...con la vita sociale*] cfr. 34[25].
- [28] *Come si è detto...coloro che ci sollevano*] cfr. 34[14].
- [29] *i filosofi, artisti e santi*] cfr. 34[21].
- [30] *il nostro amore e il nostro odio*] la stesura preparatoria di U II 6, 193 continuava: «e il pessimismo vivrà una resurrezione».
- [31] Cfr. 35[12]; 29[13].
- [32] *essi sono ben consci...della via giusta*] parole ispirate da Goethe, *Faust*, I, vv. 328-329.
- [33] *Si promuove in terzo luogo la cultura*] cfr. 34[22]; 34[24].

- [34] *quando qualche Tedesco...per essere tatuato*] cfr. 34[29].
- [35] *nella più elegante regione del mondo*] cfr. 34[37].
- [36] *sia ormai...come non tedesco*] variante della stesura preparatoria di U II 6: «sia gradualmente messo da parte come “non tedesco” o, secondo quel che si dice, come “ostile al Reich”».
- [37] *Certo l'inclinazione alla «bella forma»,...cultura tedesca in cui io ho fede*] stesura primitiva in U II 6, 156: «Coloro che invocano l'eleganza meritano davvero che ci si adiri contro di loro, poiché danno una risposta sfacciata, subito pronta, a un dubbio nobile e profondo che già da lungo tempo il Tedesco ha sul cuore. È come se lo si esortasse: impara a ballare - mentre è sveglio quell'anelito di Faust a bagnarsi nel rosso tramonto del sole. Hölderlin ha detto qual è il sentimento del Tedesco: “ancora tu indugi e taci, mediti un'opera gioiosa che dia testimonianza di te, mediti una nuova creazione, che sia unica come tu stesso sei, che sia nata dall'amore e sia buona come tu sei”. Con questo sentimento in cuore, certo il suo presente lo disgusta; come Tedesco a malapena può reggere ancora in mezzo a Tedeschi».
- [38] *Ora, per sapere...sia sano o ammalato*] variante della stesura preparatoria di U II 6: «Ora che la luna dello scienziato mi sembra essere all'ultimo quarto».
- [39] *E quali ostacoli dovrebbero...il filosofo educi nuovi filosofi*] variante di U II 6, 226: «Dunque, eliminare gli ostacoli per il genio, preparare la generazione del genio, questo solo significa combattere per la cultura. Facciamo un'applicazione pratica alla generazione del filosofo futuro: quali ostacoli devono essere eliminati dalla sua strada?».
- [40] *perché ne sorga un grado inferiore*] cfr. WB 6.
- [41] *nonostante...stato di una crisalide*] variante di U II 6: «un dotto che si occupava di filosofia».
- [42] *vitam impendere vero*] motto dei *Parerga e Paralipomena* di Schopenhauer, da Giovenale 4, 91.
- [43] *noli me tangere*] uso proverbiale da *Giovanni*, 20, 17.
- [44] *secondo le loro «azioni», come afferma quel detto*] la stesura di U II 6, 222 continuava: «e che cosa dovrebbe essere diventato quello che un tempo era chiamato il popolo dei filosofi, se fosse vero, come è stato affermato recentemente in sede assai ufficiale, che la sua attuale potenza di pensiero è caratterizzata da cinque grandi nomi - - -»; cfr. 30[20].
- [45] *un pensatore da strapazzo*] U II 6 aggiungeva: «come David Strauss».
- [46] *e scienze naturali o*] variante di U II 6: «le scienze naturali, e un pensatore da strapazzo come Carrière».
- [47] *per mezzo dello Stato*] la stesura di U II 6 continuava: «Con ciò sono giunto nel campo dei consigli pratici: raccomando dunque, come regola prima ed essenziale, l'abolizione di tutte le cattedre filosofiche in tutti gli istituti universitari. Dimostrerò ora senza complimenti che ogni riconoscimento pubblico della filosofia è superfluo per lo Stato, e per la filosofia stessa è

dannoso».

[48] *Giacche' i non accademici hanno buoni motivi...di scienze che siano rispettabili]* stesura primitiva in U II 6, 210 e 208: «Chi conosce lo spirito in cui oggi si tengono lezioni filosofiche all'università, sa che certamente non si tratta di uno spirito che domini e colleghi tutte le facoltà; molto spesso esso non è altro, piuttosto, che un timoroso spirito di contraddizione rivolto proprio contro le più potenti scienze del presente, contro le scienze naturali, per rimpicciolirle con la designazione malfamata di "materialismo". Un dotto accademico che tenga lezioni, come oggi avviene di frequente, sulla critica del materialismo, suscita con ciò l'impressione che nella sua università tutto il modo di trattare e di considerare la scienza moderna della natura non sia ancora per nulla familiare e che ci si trascini come un tempo con i problemi scolastici dell'immortalità personale o delle dimostrazioni di Dio. E per quanto liberamente si ponga di fronte a tali questioni, tale dotto, se critica il fondamento delle scienze odierne, diventa allora coscientemente o incoscientemente un alleato di potenze che sono sommamente eterogenee rispetto alla filosofia, ossia dello Stato e della Chiesa. E se è del tutto indifferente che egli come individuo susciti un equivoco, non è invece indifferente che tutta un'università susciti equivoci su tali argomenti. Intendo dire che uomini, i quali non sono legati assieme da pensieri comuni dominanti, non devono neppure farsi legare assieme da alcuna istituzione: se lo fanno, corromperanno questa istituzione. Lo Stato senza dubbio ha un interesse a lasciar sussistere tali oscurità, e anche troppo a lungo ha già utilizzato la "filosofia" per oscurare il senso di un'istituzione statale, l'università. In questi luoghi esistono molte cose da trattenere, e lo sa chiunque viva laggiù; e i miei occhi hanno soprattutto l'impressione che ormai non ci si attenga più alla vera tendenza fondamentale di scienze rispettabili - e precisamente perché è andata perduta la traccia su cui in genere doveva muoversi tutta l'istituzione di cultura».

[49] *State attenti - dice Emerson...delle aspirazioni umane]* citazione lacunosa da R. W. Emerson, *Saggi*, tratta dalla traduzione tedesca sopra citata, pp. 226-227.

... solo in quanto sono allievo
di epoche passate, specie della greca,
giungo a esperienze così inattuali
su di me come figlio dell'epoca odierna.

Nietzsche